

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Marek Chalupa

Hudba jako vyjádření povahy reality:

Schopenhauer, Nietzsche, Bergson

Music as an Expression of the Character of Reality: Schopenhauer, Nietzsche, Bergson

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Praha 2017

Chtěl bych především mnohokrát poděkovat vedoucímu své práce PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za cenné rady a důvěru.

Dále děkuji své rodině a přátelům za obětavou pomoc všeho druhu, děkuji kolektivu Městské knihovny v Praze za podporu a trpělivost.

Zvláštní poděkování patří paní Zdeňce Sýkorové, Stanislavu Hlaváčovi a Elišce Vrbové.

Marek Chalupa

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. 5. 2017

.....

Marek Chalupa

Abstrakt

Diplomová práce zkoumá úlohu hudby coby výrazu určitého hlubinného momentu skutečnosti ve filozofických koncepcích Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho a Henriho Bergsona. První část práce poukazuje na to, že tyto odlišné teorie spojuje právě důraz na aspekt hudebnosti. Hudba, její tvorba a vnímání, je pro sledované autory opuštěním každodenního, mělkého uchopování skutečnosti i odmítnutím falešného nároku objektivní racionality. V hudební „extázi“ se bezprostředně setkáváme se světem v jeho hlubinné povaze. To pak určuje zvláštní pozici hudby mezi jinými druhy umění a některé společné a význačné rysy zkoumaných teorií. Druhá část práce se zabývá pojetím hudby mimo kategorie kodifikovaného umění. Představuje hudbu v podobě psychologicky, fyziologicky a kulturně důsažného živlu především v Nietzscheově a Bergsonově myšlení. Nakonec práce identifikuje dualismus romantické a post-romantické tendence jako rámec, který uvažování o hudbě zakládá. Diplomová práce si klade za cíl představit pozici hudby a hudebnosti v Schopenhauerově, Nietzscheově a Bergsonově filosofii. Poukazuje na společné, signifikantní rysy těchto pojetí hudby a upozorňuje na duální tendenci v myšlení těchto autorů.

Klíčová slova

hudba * povaha reality * romantismus * vitalismus * Schopenhauer Arthur * Nietzsche Friedrich * Bergson Henri

Abstract

The diploma thesis examines the role of music as an expression of certain deep moment of reality in the philosophical conceptions of Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche and Henri Bergson. The first part of the work points out the fact that these different theories are connected by the emphasis on the aspect of musicality. For the observed authors, music in its creation and perception means leaving the everyday, shallow grasping of reality and denying the false claim of the objective rationality. In the musical „ecstasy“, we immediately encounter the world in its deep nature. That determines a special position of music among other kinds of art and some common and significant features of examined theories. The second part of the work deals with conception of music beyond the categories of codified art. It presents music in the form of a psychologically, physiologically and culturally effective element namely in Nietzsche's and Bergson's thought. Finally, the work identifies the dualism of the romantic and the post-romantic tendency as a frame that establishes thinking about music. The diploma thesis aims to present the position of music a musicality in the philosophy of Schopenhauer, Nietzsche and Bergson. It points out significant features of these conceptions of music and highlights the dual tendency in thinking of these authors.

Keywords

music * character of reality * romanticism * vitalism * Schopenhauer Arthur * Nietzsche Friedrich * Bergson Henri

OBSAH

1. ÚVOD.....	7
2. HUDBA A JEJÍ POZICE V HIERARCHII UMĚNÍ: ROMANTICKÁ TENDENCE 11	
2.1. Shrnutí zkoumaných koncepcí.....	11
2.1.1. Hierarchie umění u Arthura Schopenhauera a pozice hudby v ní.....	11
2.1.2. Hudba v rozdělení druhů umění u Friedricha Nietzscheho.....	14
2.1.3. Hudba v hierarchii uměleckých druhů u Henriho Bergsona.....	17
2.2. Srovnání.....	20
2.2.1. Jednotlivé a obecné, hudba a jazyk.....	20
2.2.2. Rytmus a melodie.....	21
2.2.3. (De)individuace a sugesce, ztráta antropomorfní perspektivy.....	22
2.2.4. Hudba jako vrchol a kvalitativní zlom v hierarchii umění.....	24
2.2.5. Negativita vymezení, „ne-esenciální“ umělecká pravda.....	25
2.3. Hudba jako umělecký druh – závěrečné poznámky.....	27
2.3.1. Bergson a Nietzsche – možnost srovnání.....	27
2.3.2. Hudba v metafyzické teorii.....	29
2.3.3. Problematické body výsadního postavení hudby.....	30
3. HUDBA A HUDEBNOST V PŘÍRODĚ: POST-ROMANTICKÁ TENDENCE...32	
3.1. Podoby pojmu hudby ve filosofických teoriích: Schopenhauer, Bergson.....	32
3.1.1. Schopenhauer: symfonická skladba a znělá hudba.....	32
3.1.2. Bergson: melodie a rytmus.....	33
3.2. Hudba u Friedricha Nietzscheho po “Zrození tragédie”.....	37
3.2.1. Hudba jako vůle ke klamu.....	37
3.2.2. Hudba jako pohyb duše a živel budoucnosti.....	39
3.2.3. Hudba jako stupňování života.....	41
3.2.4. Hudebnost jako specifická vůle; Nietzscheův historismus a paradoxní vyjádření	42
3.3. Nietzsche a Bergson: niterná hudebnost, myšlení v dualismech.....	45
3.3.1. Hudebnost lidského nitra.....	45
3.3.2. Myšlení v dualismech.....	46
4. ZÁVĚR: META-DUALISMUS.....	49
5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	52

1. ÚVOD

„... kdo by dokázal vyvrátit tón?“¹

V této práci chceme představit pozici hudby a hudebnosti ve filosofii Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho a Henriho Bergsona. Poukážeme na společné, signifikantní rysy těchto pojetí hudby a upozorníme na jistou duální tendenci v myšlení pojednávaných autorů, zejména druhých dvou jmenovaných. V první části práce se zaměříme na pojetí hudby jakožto druhu umění u Schopenhauera, (raného) Nietzscheho a Bergsona. Prokoumáme pozici, kterou hudba zaujímá mezi jinými uměleckými druhy, a popíšeme několik základních momentů příbuznosti pojednávaných koncepcí.

Nejprve shrneme pojetí hudby u Arthura Schopenhauera především v díle *Svět jako vůle a představa*.² Naším tématem bude kvalitativní odlišnost hudby jako přímé objektivace vůle k životu oproti dalším uměním, zprostředkujícím „platónské“ ideje. Poté pojednáme o náhledu Friedricha Nietzscheho, představeném zejména v knize *Zrození tragédie z ducha hudby*.³ Ukážeme zakotvení hudby v „dionýském živlu“, který je uměleckým principem a zároveň specifickým způsobem lidského pojmání světa. Následně se dostaneme k Bergsonově koncepci hudby jakožto umění, jež je nejlépe uzpůsobeno k sugesci „trvání“ coby čistého časového průběhu. Východiskem nám budou texty z různých období Bergsonovy filozofické činnosti.⁴

1 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. § 106. Str. 107. Zvýraznil F. N.

2 SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. a II. Zmíníme i spis *Parerga a Paralipomena* (SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga a paralipomena: malé filosofické spisy*. 2. svazek. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2011.).

3 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Dále se budeme opírat hlavně o publikace *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním* (NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Praha: OIKOYMENH, 2010.) a *Rané texty o hudbě a řeči* (NIETZSCHE, Friedrich a ROREITNER, Robert, ed. *Rané texty o hudbě a řeči*. Praha: OIKOYMENH, 2011.).

4 Smích (BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993.), Esej o bezprostředních datech vědomí (BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994.), Vnímání změny (BERGSON, Henri. *Vnímání změny in Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá

Poté, na základě obecného shrnutí Schopenhauera, Nietzscheho a Bergsonova pojetí, poukážeme na podobnosti v myšlení pojednávaných autorů o hudbě ve věci protikladného postavení hudby vůči jazykově a logicky-racionálně založeným způsobům uchopování světa, melodicko-rytmického charakteru „hlubinné povahy“ reality, „de-individuace“ u posluchače hudební skladby, hudby jako kvalitativního zlomu ve stupnici umění a konečně z velké části negativního způsobu vymezení „pravdy“, do které hudba člověka specifickým způsobem uvádí.

Pro komparaci se nabízí blízkost Schopenhauera a Nietzscheho coby svého druhu učitele⁵ a žáka, stejně jako Schopenhauera a Bergsona jako tvůrce „romantizujících“ hierarchií uměleckých druhů. My se však oproti tomu pokusíme zvýraznit shody v myšlení o hudbě u Bergsona a raného Nietzscheho, jejichž příbuznost je dle našeho názoru méně zřejmá, zato však v jistém smyslu hlubší. V dílech obou těchto autorů totiž identifikujeme dvě základní tendence uvažování, které nazýváme tendencí romantickou a post-romantickou (příp. vitalistickou). Arthura Schopenhauera budeme spíše stavět proti této dvojici coby „romantika“ či „esencialistu“, vedeného ale ve vztahu k hudbě mnohdy podobnou intuicí.

V první části naší práce se budeme zabývat pojetím hudby zejména coby specifického, kodifikovaného uměleckého druhu. Takovéto uchopování hudby u Schopenhauera, Nietzscheho i Bergsona je takřka vždy spojeno s myšlením romantickým či romantizujícím. Hrubě shrnuto - hudba je považována za dílo génia, které nás vytrhuje z ustáleného, leč falešného vnímání světa a v jakési extázi nám zjevuje skutečnost v její plnosti a bezprostřednosti. Tato myšlenková tendence se ovšem naplno ukáže až v porovnání s druhou částí práce, kde u trojice autorů ukazujeme možnosti (a nemožnosti) úniku z romantické perspektivy či jejího vyvážení určitým protipólem.

V druhé části naší práce, věnované post-romantické či vitalistické tendenci v myšlení, nejdříve představíme názory Arthura Schopenhauera a Henriho Bergsona na hudbu v jiném slova smyslu než je ustálený umělecký druh. Uvidíme, že Schopenhauer okruh uměleckých druhů vlastně neopouští. Nehovoří-li totiž o hudbě jako vrcholu hierarchie umění, mluví o symfonické hudební skladbě, jejíž harmonické úrovně podle něj kopírují

fronta, 2003. Str. 140-171.), Úvod do metafyziky (BERGSON, Henri. *Úvod do metafyziky in Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 172-220.) a Dva zdroje morálky a náboženství (BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007.).

5 Nebo „vychovatel“ – viz Nietzscheho třetí Nečasová úvaha (NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: OIKOYMENH, 2005. Str. 151-222.).

hierarchii přírody. I přes „kosmologickou“ tematiku je centrem pozornosti skladba – kodifikovaná struktura. Schopenhauer zůstává u „romantizující tendence“.

V případě Bergsona pojednáme o hudbě v podobě melodie a rytmu. To jsou fenomény, které dalece přesahují ryze uměleckou sféru. Melodie coby moment nerozčlenitelného, intimního pronikání elementů je principem, na němž je založená kontinuita paměti a lidské (či jakékoli jiné) identity. Specifický rytmus je pak fundamentální konstituující kvalitou skutečnosti, Bergson naznačuje koncepci „univerza rytmů“. Rytmus je také nástrojem podmaňování vědomí, čímž umožňuje živou komunikaci gest v nejobecnějším slova smyslu na bázi sugesce či intuice.

Následovat bude delší pasáž, věnovaná vývoji Nietzscheových úvah o umění a hudbě po spisech Zrození tragédie a O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním. Kapitola poslouží jako exkurz do historie Nietzscheova myšlení, zároveň zvýrazní určité body obratu. Těmi jsou příklon ke skepticismu ve věci „umělecké pravdivosti“, náznak návratu k určité „objektivní platnosti“ hudby ve věci zabarvení citů, figura „člověka budoucnosti“ a pojetí hudby jako stupňování životní síly. „Body obratu“ představují v rámci Nietzscheova myšlení reformulaci základního dualismu či triády. Nietzscheovo uvažování v protikladech a paradoxech zhodnotíme na konci kapitoly.

V poslední kapitole poukážeme na značnou blízkost Nietzscheových a Bergsonových názorů ve vitalistickém aspektu jejich filosofie. Jedná se zaprvé o problematiku „psychomotorického“ charakteru vědomí, zadruhé o snahu uchopovat dynamické fenomény s pomocí protikladných konceptuálních dvojic či trojic, které nakonec vedou k základnímu rozdělení na moment omezování a podpory života skrze umění a hudbu, doplněný ještě možností stupňování života. Hudba se ve zmíněných dvou bodech blízkosti pojednávaných koncepcí dostává do role komunikace a života v silném smyslu.

V závěru práce popíšeme základní „meta-dualismus“, který nacházíme v Nietzscheově i Bergsonově myšlení. Tím je romantická tendence se sklonem uchopovat hudbu jako zvláštní druh umění a přiznávat ji specifickou „pravdivost“ a post-romantická tendence, jež přináší náhled na hudbu jako na živel hudebnosti a moment intenzity (resp. intenzifikace) života. Hudba se pak pohybuje ve volném „prostoru“ mezi těmito póly.

2. HUDBA A JEJÍ POZICE V HIERARCHII UMĚNÍ: ROMANTICKÁ TENDENCE

2.1. Shrnutí zkoumaných koncepcí

2.1.1. Hierarchie umění u Arthura Schopenhauera a pozice hudby v ní

Ve svém spise *Svět jako vůle a představa* podává Arthur Schopenhauer svou metafyzickou koncepci, založenou na zvláštní syntéze některých pojmů z Platónovy filozofie a myšlení Immanuela Kanta. Schopenhauer přejímá Kantovo rozlišení jevu a věci o sobě, jev však nazývá představou. Ta je pak objektivací jediné, „centrální“ věci o sobě, kterou je vůle.⁶ Vůle k životu či existenci obecně je zdrojem či podkladem veškeré jevící se skutečnosti, resp. je jedinou vpravdě existující a působící entitou.

Pomocí apriorních představ času, prostoru a kauzality coby „nástrojů“ našeho vědomí se orientujeme ve světě objektů, tedy jednotlivých jevů a jejich vztahů. Podle Schopenhauera je náš intelekt obvykle (z praktických důvodů) podřízen vůli, odhaluje tak pouze vztahy jevů k ní. Pomáhá nám uplatnit v jevovém světě naše životní chtění, naše individuální zájmy a pud sebezáchovy.⁷ Za jistých okolností je však možno intelekt ze služebného postavení osvobodit. Schopenhauer svobodnému intelektu připisuje schopnost čistého poznání toho, co nazývá platónskou ideou.⁸ Nejedná se zde o pouhý pohyb abstrakce, odvození „obecnin“ z množiny jednotlivých věcí. Obecnými poznatky a jejich vztahy (a jejich zpětnou aplikací na jednotlivé) se zabývá věda. Činí-li tak, zachovává situaci racionálního, pozorovatelského subjektu vůči časoprostorově relativním, např. kauzálně zřetězeným objektům (jevům).⁹

Podle Schopenhauera jsou ideje přístupné pouze ve vzácném režimu „čistého poznání“. To je na straně subjektu charakterizováno vyvázáním se ze závislosti na vlastní vůli, na subjektivitě v pravém slova smyslu, která svět strukturuje na základě našeho osobního usilování.¹⁰ Na straně objektu dochází k očištění od nahodilých,

⁶SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. Str. 93-109, 133-150.

⁷Tamtéž. Str. 150-152.

⁸Tamtéž. Str. 150-153.

⁹Tamtéž. Str. 155.

¹⁰Tamtéž. Str. 155-158.

jednotlivých, vnějších kvalit předmětu, stejně jako od ustálených abstrakcí (názvů, vědomostí) a relací s jinými objekty. Díky tomu se může zjevit idea, jakási bytostná podstata objektu a „adekvátní objektivace vůle“.¹¹ Objekt, neomezován vůlí vnější subjektivity, pak v bezprostředním nazírání vyjevuje původní, nezávislou, v pravém smyslu objektivní vůli, která ho stvořila.

V „čistém poznání“ se objekt „emancipuje“ a stává se ideou, zatímco subjekt, taktéž osvobozený (od služby individuální vůli), je poklidným „zrcadlem“ ideje.¹² Póly subjekt-objektového uspořádání splývají, nastává svobodná „situace“ nazírání ideje, vyvážaná z kontextu prostoru, času, individua. Jedná se o situaci estetického nazírání.¹³ Tím, kdo takřka žije v tomto způsobu nazírání, je podle Schopenhauera génius. A to, co i druhým může tuto zkušenost zprostředkovat, je umělecké dílo génia.¹⁴ Typologie idejí (dle stupně objektivace vůle), které může umění zprostředkovat, je pak základem pro Schopenhauerovu hierarchii uměleckých druhů.

Podle Schopenhauera je nejnižším uměním architektura. Ideje, které vyjevuje, jsou úzce spojeny s hmotou. Jedná se především o tíhu a pevnost. Vnímání kontrastu či konfliktu těchto idejí, poměru vyzdvižené masy a její opory, tvoří (spolu se světlem) estetický prožitek architektury.¹⁵ O něco výše je umění vytváření zahrad, které prezentuje objektivace vůle v živé přírodě na přírodě samotné. Poté následuje malířství a sochařství, jehož nejvyšším stupněm je zobrazování lidí (před tematizováním krajiny, rostlin a zvířat).¹⁶

Schopenhauer uvádí, že lidská krása je nám nejbližší a daleko více než předchozí žánry a druhy umění vybízí k objektivnímu estetickému prožitku, tedy nazírání ideje. V tomto případě se jedná o ideu všeho lidství v konkrétním charakteru. Požitek z do této chvíle zmíněných umění jsou totiž založeny z větší části na prožitku subjektivním, na úlevě a radosti ze svobodného nazírání, zbaveného vůle.¹⁷ Výtvarná umění naplňují svou podstatu, sledují-li krásu, grácii a ideu v konkrétním lidském charakteru. Zvláštním případem je pak zobrazování lidí, kteří rezignovali na svět chtění, a přenášení blahodárné rezignace do mysli diváka.¹⁸

11 Tamtéž. Str. Str. 155.

12 Tamtéž. Str. 163-166.

13 Tamtéž. Str. 163.

14 O géniovi viz: Tamtéž. Str. 155-163.

15 Tamtéž. Str. 177-180.

16 Tamtéž. Str. 181-186.

17 Např. ohledně architektury viz: Tamtéž. Str. 179.

18 Tamtéž. Str. 188-191.

Schopenhauer dále hovoří o literatuře jako o dalším, vyšším stupni umění. Literatura zpřístupňuje názorné ideje ve fantazii čtenáře či diváka pomocí pojmů, jejichž abstraktnost odstraňuje vhodným „chemickým“ míšením, protínáním významů. Zvláštní sugestivní, de-abstrahující silou pak působí rytmus a rým.¹⁹ Tento umělecký druh je nejlépe uzpůsoben k vyjádření objektivního lidství, a to skrze vnitřní stavy, nebo charaktery a situace lidí. Dvěma způsobům vyjádření odpovídá rozdělení na lyrickou, subjektivní poezii a epickou, objektivní prózu a drama (a epické druhy poezie).²⁰ Nejvyšším druhem literatury je pak tragédie, neboť nejúčinněji zobrazuje existenciální situaci lidstva. Postavy tragédie se zmítají v násilných a protichůdných poryvech vůle, ukazují však zároveň možnost úniku – rezignaci na toužení a usilování, na život.²¹

Zcela výsadní postavení má u Schopenhauera hudba. Ta je nejen nejvyšším druhem umění, ale od jiných umění se principiálně liší. Pokud všechna ostatní umění odrážejí ideje, tedy jsou odrazem odrazu vůle, hudba je bezprostřední objektivací vůle.²² Hudba je tedy ontologicky o stupeň výše než jiná umění, nachází se na stejné úrovni jako idea. Schopenhauer vysvětluje její intenzivní a univerzální účinek na lidské nitro právě tím, že hudba se dotýká nikoli stínů, ale podstaty. Struktura hudby dokonce kopíruje „hierarchii“ přírody – schematický, těžkopádný bas jako základní procesy v anorganickém světě, naopak živá, mihotavá melodie jako lidské vědomí...²³ Hudba vyjadřuje hnutí lidské mysli, ta jsou ale v jejím podání univerzální, očištěná od jakékoli konkrétnosti, souvislosti s kontextem. Proto hudba k člověku pomlouvá coby čistý účinek bez příčiny, jako bezprostředně srozumitelná, a zároveň mocná a tajemná přírodní síla, která nás na moment vykupuje z tohoto světa.²⁴

19 Tamtéž. Str. 198-199.

20 Tamtéž. Str. 203-206.

21 Tamtéž. Str. 207-208.

22 Tamtéž. Str. 208-210.

23 Tamtéž. Str. 210-211.

24 Tamtéž. Str. 212-215.

2.1.2. Hudba v rozdělení druhů umění u Friedricha Nietzscheho

Friedrich Nietzsche ve svém raném období, reprezentovaném spisem *Zrození tragédie z ducha hudby*, rozděluje jednotlivé umělecké druhy na základě jejich přichylnosti ke dvěma uměleckým „živlům“. Těmito živly jsou apollinský a dionýský princip.²⁵ Prvý z nich je charakterizován sklonem k vytváření jasných, pokojných, harmonických obrazů. Subjekt upadá do „šťastného snu“, o jehož klamnosti ví, chce se však v tomto blaženém stavu udržet co nejdéle.²⁶ Typicky apollinské je výtvarné umění, z literatury pak epika.²⁷

Princip dionýský je v ostrém protikladu k apollinskému. Přináší divokost, opojení a rozpuštění individua v původní „prastrasti“ života. Dochází k proražení klidné a souladné konstrukce světa směrem k odhalení temné, bezměrné hlubiny života.²⁸ Tato hlubina je věčným tokem nenasytné Vůle.²⁹ Dionýský princip se vzdává „obrazivosti“ ve prospěch hudebnosti. Nepřekvapí proto, že Nietzsche k němu řadí lyriku, zásadním zdrojem dionýství je ovšem hudba.³⁰ Určitým vrcholem uměleckého snažení je pak tragédie, která spojuje oba protikladné živly a vyjadřuje dionýskou „pravdu“ v obrazech.³¹ Naopak devalvací umění se Nietzschevi zdá být příklon umělce (zejm. dramatika) ke třetímu živlu, kterým je sokratovský princip.³² Ten na základě přesvědčení, že krásné se rovná rozumnému, podřizuje umělecká díla pravidlům logiky a okruhu pravděpodobného. Takovýto postup potlačuje mýtotvorný potenciál uměleckého díla (tragédie), činí z díla hříčku racionality.³³

25 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Str. 27-34.

26 Tamtéž. Str. 28-31, 201-203.

27 Tamtéž. Str. 54.

28 Tamtéž. Str. 48-49.

29 Hudba se jeví být Vůli. (NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Str. 62.

Srov. NIETZSCHE, Friedrich. Fragment z pozůstalosti 12 [1] in NIETZSCHE, Friedrich a ROREITNER, Robert, ed. *Rané texty o hudbě a řeči*. Praha: OIKOYMENH, 2011. Str. 106-110.)

30 Lyrik tvoří snové obrazy, ty však vždy vycházejí z „hudební nálady“. Lyrika je původně hudbou. (NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Str. 52-53.)

31 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Str. 78 a dále.

32 Tamtéž. Str. 107-110.

33 Tamtéž. Str. 99.

Spis Zrození tragédie patrně (mimo jiné) vyjadřuje Nietzscheovu koncepci pravdy a klamu, zde „zakódovanou“ v příběhu o sváru uměleckých živlů. V pregnantní podobě tuto koncepci nalézáme ve spisu O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním. Nietzsche zde odmítá představu, že garantem objektivní pravdy o světě je věda, která má k dispozici jazyk, jehož pojmy spolehlivě „přiléhají“ na jevy ve světě a zajišťují jejich uchopení. Problematizuje navíc možnost pravdy jako takové.³⁴

Ve skutečnosti, jak Nietzsche tvrdí, jazyk nebyl stvořen „záměrně“, s intencí vybudovat propracovaný nástroj pro objektivní popis jevů. Jazyk vznikl na základě tvorby metaforických (v širokém slova smyslu) pojmenování konkrétního smyslového aspektu určitého předmětu.³⁵ Slova jsou vždy „zkamenělými metaforami“. Jedná se o produkty smyslovosti a imaginace na základě jedinečné situace, výtvořů aktivity, jež je v jádru umělecká. Jsou-li však slova uznána společností a zafixována v jazykové teorii a praxi, jejich metaforický původ je překryt zdáním objektivity. Věda a logika je pak abstraktním systémem, který je uvnitř sebe soudržný a klade si nárok na pravdivost, ale ve skutečnosti nikterak „nekopíruje“ svět v jeho živosti a proměnlivosti.³⁶

Propojíme-li oba zmiňované spisy, můžeme v Nietzscheově myšlení identifikovat koncepci tří uměleckých principů, zobecnitelných nakonec na tři základní způsoby nahlížení a prožívání světa. Zaprvé způsob apollinský, kdy se nám svět jeví jako hra barvitých obrazů, jako mozaika vjemů, zdání, metafor ve vždy dočasně rovnovážném uspořádání. Subjekt coby divák-umělec si je onoho „jevení jako“ vědom, ví, že takovýto svět je „jen“ libovolnou konstrukcí. Subjekt je na pozadí iluzivního světa a v odhalení svých „světotvorných“ schopností ostře vydělen. Divák-umělec se rozhoduje ve snu, který si sám stvořil, zůstat.

Zadruhé rozpoznáváme způsob sokratovský, který přichází s předem zbudovaným systémem vědy a logiky. Jevy jsou vnímány optikou obecných zákonů, za jejichž konkrétní projevy jsou považovány. Konstrukce těchto zákonů, „vyplněná“ a organizující jednotlivé případy jevů tvoří (zdánlivě) objektivní svět. I zde je subjekt coby centrum pojmenovávání a zařazování jevů „do systému“ vydělen, určitým

34 Srov. ROREITNER, Robert. *Rétorika, hudba a řeč v raných textech z Nietzscheovy pozůstalosti (1868-1873)* in NIETZSCHE, Friedrich a ROREITNER, Robert, ed. *Rané texty o hudbě a řeči*. Praha: OIKOYMENH, 2011. Str. 38-39. a LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofie zakázaného vědění: Friedrich Nietzsche a černé stránky myšlení*. Praha: Academia, 2013. Str. 100-134.

35 NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Praha: OIKOYMENH, 2010. Str. 14-19.

36 Tamtéž. Str. 22-25.

způsobem distancován od světa. Svou zásadně tvůrčí roli ani původ obecných pojmů a zákonů v metafory tvořící aktivitě (tedy, v konečném důsledku, klamnost vědecké a logické objektivity) si subjekt neuvědomuje.

Třetí možností je dionýství. Subjekt (v nejčistším případě posluchač hudby) je stržen přívalem orgiastické energie. Jeho individualita se v tomto přívalu rozplývá, obranné mechanismy jeho racionálního vědomí (našimi slovy řečeno) jsou prolomeny. Iluzivní konstrukce světa, tvořená systémem logických vztahů a obecných pojmů (či apollinských obrazů), mizí. Subjekt, dá-li se subjektu ještě mluvit, bezprostředně zažívá pravou povahu reality. Charakter této „pravdy“ je u Nietzscheho problematický. Na základě práce Zrození tragédie z ducha hudby lze ještě této „pravdě“ přiznat určitý „substanciální“ charakter a považovat „tragické poznání“ za poukaz k hlubinnému „proudu“ Vůle. Jednalo by se o nahlédnutí povahy skutečnosti, která je vyjádřitelná nikoli esenciálním způsobem, nýbrž spíše jako tenze, jako dynamická, rytmická kvalita³⁷.

Opřeme-li se spíše o spis O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním, zdá se dionýská pravda „jen“ pravdou o nemožnosti pravdy, resp. poznáním nemožnosti opustit antropomorfní horizont slov. Za kulisami iluzí, ze kterých si vytváříme svět, je tma, chtělo by se říct. V takovéto interpretaci můžeme hudbu označit za původce destrukce světa, pokud světem myslíme jakékoli alespoň částečně koherentní uspořádání jevů, s nimiž se člověk setkává. Tedy, člověku zbývají tři možné přístupy ke světu – vytváření světa pomocí klamu při vědomí jeho klamnosti, tvoření světa pomocí nepřiznaného klamu a, konečně, odvržení klamu ve prospěch „tragického vědomí“, jež přináší destrukci světa. Jedním z pojmenování pro toto třetí naladění je hudba.³⁸

37 To by ovšem spíše potvrdilo výsadní postavení hudby. Srov. pasáž o sluchu (doméně hudby) coby smyslu, výhradně přinášejícím představu času (Tamtéž. Str. 44.).

38 Srov. ROREITNER, Robert. *Rétorika, hudba a řeč v raných textech z Nietzschovy pozůstalosti (1868-1873)* in NIETZSCHE, Friedrich a ROREITNER, Robert, ed. *Rané texty o hudbě a řeči*. Praha: OIKOYMENH, 2011. Str. 39.

2.1.3. Hudba v hierarchii uměleckých druhů u Henriho Bergsona

Umění podle Henriho Bergsona sugeruje jedinečný moment „trvání“. „Trvání“³⁹ je jedním z ústředních pojmů Bergsonova myšlení. Koncept vyjadřuje způsob plynutí „reálného času“, času v jeho hluboké podstatě. Činí tak zejména v opozici vůči ustálené představě času jako časové osy, pohybu po linii od okamžiku k okamžiku dalšímu. Toto běžné pojetí usnadňuje uchopení nanejvýš nesnadného fenoménu, jakým je čas, je však kontaminováno prostorovými představami. Čas je principiálně ne-prostorový, nejedná se o pohyb odněkud někam či o jakési kvantitativní nabývání, rozdělitelná na části či fáze. Čas je neustálá kvalitativní změna, projevuje se vždy novým „zabarvením“ navzájem se pronikajících prvků, „nepočitatelné mnohosti“ minulých okamžiků. Pojem „trvání“ v Bergsonově díle postupně rozšiřuje svůj dosah. V Eseji o bezprostředních datech vědomí se jedná o popis hluboké psychické reality člověka, ve Dvou zdrojích morálky a náboženství už je „trvání“ povýšeno na princip pohybu celého kosmu.⁴⁰

Proces sugescí⁴¹, pomocí něhož umění dle Bergsona dokáže „naladit“ vnímatele na konkrétní „trvání“, je svého druhu hypnózou. Vnímatel je stržen rytmem uměleckého díla (i výtvarné dílo se vyznačuje jistým druhem rytmu), které ovládne pohyb myšlenek a představ vnímatele. Vnímání diváka či posluchače uměleckého díla je osvobozeno od (z praktického hlediska) důležité, leč zásadně reduktivní perspektivy, „nánosu“ intelektu a zvyku.⁴² Díky tomu lze nahlížet věci a jevy prezentované uměním v jejich unikátnosti a plnosti, v jejich konkrétním „trvání“. „Trvání“ věci se nevyznačuje substancialitou, není to jakási věčná esence, nýbrž spíše rytmus, rychlost, intenzita věci v jejím dynamickém „stávání se“. Vnímateli není zprostředkována určitá obecná „informace“,

39 Ke koncepci „trvání“, z níž vycházíme v následujícím výkladu, viz např. BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 61-62, 121-129., BERGSON, Henri. *Vnímání změny* in *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 153-171., BERGSON, Henri. *Úvod do metafyziky* in *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 205-210., THURNHER, Rainer, RÖD, Wolfgang a SCHMIDINGER, Heinrich. *Filosofie 19. a 20. století. III, Filosofie života a filosofie existence*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Str. 181-184.

40 V aspektu „tvořivé emoce“ jako výrazu „Boží lásky“ in BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 181-183.

41 Pro zevrubnější výklad Bergsonovy sugesci „trvání“ v umění viz ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času: (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005.

42 BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. Str. 69-70.

namísto toho dochází k určitému nalažení jeho vnitřního života na konkrétní časovou kvalitu.⁴³

Co se týče Bergsonova rozdělení druhů umění, vyjdeme zejména ze zmínek ve spisu *Smích*⁴⁴, ale i z dalších Bergsonových prací.⁴⁵ Je-li principem umění sugesce „trvání“, lze umělecké druhy postavit do určité hierarchie. Bergson tak činí na základě stupně „elegance“, s jakou je daný druh schopen časový průběh sugerovat, a s přihlédnutím k „úrovni trvání“ do které proniká. Nejníže stojí výtvarné umění, které sugeruje „trvání“ vnějších podob věcí. Výše (resp. hlouběji) se dostává literatura, která dokáže vnuknout „trvání“ citů, a to individuálních v lyrice a „společenských“ (potenciálně rozvratných citů, vášní, hnutí mysli, které společnost u svých členů potlačuje) v dramatu.⁴⁶

Výsadní postavení mezi uměleckými druhy má hudba. Svou strukturou je hudební skladba čirým časovým průběhem, „neznečištěným“ jakoukoli představou prostoru. Vnímání hudby není pohybem pozornosti coby určitého bodu po linii, vyplněného vedle sebe postavenými pozicemi (tóny), jak by se mohlo zdát například z notového zápisu. Každý tón melodie se „rozpuští“ v nerozlišené mnohosti tónů předcházejících a tuto mnohost zcela nově zabarví, nese v sobě kontinuitu pohybu kvalitativní změny.⁴⁷

Hudebnost je nejen vhodnou analogií charakteru „trvání“ v rámci Bergsonova teoretického rozboru. Bergson hudbě přiznává schopnost nejúčinněji ovládnout vědomí vnímatele rytmickou a melodickou kvalitou a sugerovat mu nejhlubší moment „trvání“. Jedná se, zůstaneme-li v Bergsonově ranějším období, o „rytmy života a dechu“⁴⁸, o dynamiku jakéhosi základního nalažení lidského vědomí. To se nachází ještě hlouběji, než citový život člověka, je to základ, který teprve umožňuje vznik uchopitelnějších hnutí mysli. V pozdní Bergsonově koncepci, v souvislosti s univerzalizací pojmu

43 BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 19.

44 BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. Str. 69-75.

45 Např. BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 19-20.

46 Drama se navíc štěpí na tragédii, která sugeruje unikátní hrdinův cit, a na komedii, jež se jako jediná z umění zaměřuje na obecné, na jeden z ustálených lidských typů (BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. Str. 73-76.).

47 Viz např. BERGSON, Henri. *Vnímání změny in Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 159-160.

48 BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. Str. 71.

„trvání“, se hudba stává výrazem „tvořivé emoce“ kosmu a obráceně, pohyb vesmíru coby tato emoce má již explicitně hudební charakter.⁴⁹

Dodejme, že v protikladné pozici vůči povaze hudby se nachází próza. Jejím prostředkem je „běžný“ jazyk, který představuje (relativně) stabilní uspořádání obecných výrazů.⁵⁰ Slova jsou bytostně „prostorová“, jejich ohraničené významy jsou postaveny vedle sebe ve větách-liniích. Jako takové mohou jen obtížně vyjádřit reálné plynutí, jakožto obecniny se nedotýkají unikátního charakteru určitého segmentu „trvání“. Próza, má-li sugerovat „trvání“, musí dle Bergsona jazyk „znásilnit“, užít jej způsobem protikladným jeho vlastní podstatě. Zdar takového záměru, jak tvrdí Bergson, se rovná téměř zázraku.⁵¹ Na tomto podkladě jen vynikne výjimečná pozice hudby coby „živlu“, prorážejícího konstrukce jazyka, „zdravého rozumu“, logiky či vědy. Ty nám mají pomoci uchopovat svět kolem nás, ve své podstatě však pohled na něj zakrývají. Hudba „sugeruje svět“ v jeho pohybu a jedinečnosti.

49 BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 181-183.

50 Srov. BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 76.

51 BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 182-183. Srov. „Umění spisovatele tak spočívá především v tom, aby nás nechal zapomenout, že užívá slov.“ (BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad, 2002. Str. 66.).

2.2. Srovnání

2.2.1. Jednotlivé a obecné, hudba a jazyk

V myšlení Friedricha Nietzscheho a Henriho Bergsona je patrný důraz na protiklad jednotlivého a pohyblivého na jedné straně a ustáleného, obecného, abstraktního na straně druhé. Prvý z pólů vede k nahlížení „pravdy“, druhý pól je naopak vždy klamem. Pokud toto hrubé rozdělení můžeme udržet u Bergsona, u Nietzscheho se situace komplikuje přidáním třetího členu do dichotomie pravda-lež. Vzniká struktura „přiznaný klam – nepřiznaný klam – pravda“, přičemž charakter oné „pravdy“ je problematický. Oba autoři se ovšem shodují v nedůvěře vůči možnosti intelektu (ve smyslu čisté racionality) pojímat realitu v její plnosti, nezredukovanou v rámci její snazší zařaditelnosti a ovladatelnosti.

Nietzsche i Bergson⁵² zároveň zdůrazňují zásadní důležitost intelektu pro člověka, nejedná se však o nic víc než o nástroj holého přežití ve chvíli, kdy člověk ztratil zvířecí instinkty. Stejný moment nalézáme u Arthura Schopenhauera⁵³. Intelekt obvykle pracuje prakticky, „subjektivně“, tj. ponořen do světa jevů a jejich relací ve službě individuální vůli. Jako nástroje používá pojmu, jenž je „abstraktní, diskursivní, [...] každému dosažitelný a pochopitelný jen rozumem, [...] zcela se vyčerpávající svou definicí.“⁵⁴ Proto se podobá pouze prakticky nebo z vědeckých důvodů užitečné „mrtvé schránce“.⁵⁵ Idea (nebo hudba) má sice také obecnou platnost, ale názorný, živoucí, neukončený charakter, zřejmý jen v dialogu s „čistým subjektem poznání“.⁵⁶

Řečeno Schopenhauerovými a Bergsonovými pojmy, hudba coby objektivovaná vůle nebo unikátní segment plynutí, tedy ideální reprezentant „hlubokého“ pojmání reality, ruší nadvládu jí protikladné racionality a jazyka. Jazyk však může být proměněn vkladem hudebnosti natolik, že i on dokáže vyjádřit (resp. vnuknout) ideu nebo

52 Srov. THURNHER, Rainer, RÖD, Wolfgang a SCHMIDINGER, Heinrich. *Filosofie 19. a 20. století. III, Filosofie života a filosofie existence*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Str. 183.

53 Např. SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga a paralipomena: malé filosofické spisy. 2. svazek*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2011. Str. 45.

54 SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. Str. 192.

55 Tamtéž. Str. 192-193.

56 Tamtéž.

dynamickou kvalitu. Činí tak ale proti svému určení, slova se namísto nositelů disparátních významů stávají nositeli pohybu či jednoty.

2.2.2. Rytmus a melodie

Důležitými pojmy pro Nietzscheho a Bergsona jsou rytmus a melodie. Autoři o těchto složkách hudby (a hudebnosti) mluví ve dvou odlišných významech. Zaprvé se jedná o základ „sugestivní“ moci hudby, za druhé je lze považovat (na základě stupně zobecnění) za charakteristiky pohybu lidského vědomí, pohybu života jako takového či vývoje kosmu. V prvním významu se uplatňuje zejména rytmus, v druhém spíše melodie. Mluví-li Bergson o subjektivní psychické realitě či Realitě vůbec, vždy má na mysli dynamické entity, postrádající jakoukoli stabilní „podstatu“. Rytmus je prostředkem sugesce, navazování „pohyblivé sympatie“⁵⁷ ve vnímání. Melodie je pak analogií pro zachování identity v neustálém proudu změny, identity ovšem také dynamické. Podržování uplynulých tónů v syntéze, kterou další tóny nově modifikují, lze přirovnat k lidské paměti a, přeneseno na vyšší úroveň, minulosti.

Připusťme u Nietzscheho tu interpretaci dionýstství, která předpokládá existenci určitého „podkladu“ reality, k němuž lze proniknout. Zjišťujeme pak, že „v mystickém stavu odosobnění a sjednocení vyrůstá svět obrazů a podobenství, jenž má barvitost, příčinnost rychlost docela jinou než onen svět plastikův a epikův“.⁵⁸ Dionýský svět je tedy charakterizován spíše procesuálními, dynamickými kvalitami, mezi něž nepochybně patří rytmus. Melodie je u Nietzscheho organizujícím principem (mimo jiné) propojení apollinského a dionýského principu v lidové písni.⁵⁹ Jeho nadvláda znamená, že textová (tj. apollinská) složka písně je spíše určitým přívazkem na hudebním živlu, což je vidět i na roztržité formě jejích obrazů. Kdykoli v umění vzrůstá zastoupení dionýské složky, slovo získává především melodie. Vidíme zde, že Nietzscheho a Bergsonova koncepce si v tomto bodě rozumějí. Pouze rozdělení úloh rytmu a melodie jako by bylo opačné. Je-li, zjednodušeně řečeno, u Bergsona „sugerující“ rytmem a „sugerované“ melodií, u Nietzscheho je tomu naopak.

57 BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 18-19.

58 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Str. 54.

59 Tamtéž. Str. 59-60.

Považuje-li Nietzsche a (především) Bergson melodii a rytmus doslova za konstitutivní kvality skutečnosti, pro Arthura Schopenhauera jsou tyto hudební pojmy spíše ilustrativními metaforami. Schopenhauer s jejich pomocí přibližuje hierarchická uspořádání, která nachází v realitě. Mohou to být dílčí struktury (autor s oblibou používá metaforu „základního basu“⁶⁰) i uspořádání obecnější, jako je celoplanetární přírodní hierarchie, jak jsme ukázali ve shrnutí autorovy koncepce. Je-li tedy pro Bergsona skutečnost konstituovaná hudebními kvalitami, pro Schopenhauera je spíše hierarchizovaná analogicky k hudební skladbě. Nutno ovšem zmínit pasáž věnovanou poesii, kde Schopenhauer hovoří o rytmu a rýmu, které si pomocí opakování podmaňují lidské vědomí, založené na časovosti.⁶¹ Zde se výklad opírá o hudebnost v doslovném smyslu a zajímavě se blíží Bergsonově teorii sugesce „trvání“.

2.2.3. (De)individuace a sugesce, ztráta antropomorfní perspektivy

Ve zkoumaných koncepcích hudby nacházíme srovnatelný aspekt v podobě potlačení individuality vnímatele při recepci hudebního proudu. Schopenhauer ohlašuje osvobození intelektu ze závislosti na osobní vůli, Nietzsche postuluje rozpuštění individuality v kolektivním „tragickém vědomí“, Bergson ovládnutí jedince sugestivní silou umění. Jak tuto skutečnost chápat? Nelze zřejmě uvažovat o naprostém zmizení individua, to by znamenalo nepřítomnost „toho, kdo vnímá“ a v konečném důsledku smrt. Dochází spíše k prolomení prakticky nebo teoreticky orientovaných pohnutek a „filtrů“ lidského vědomí, které nějakým způsobem manipulují materiálem vnímaného.

V náhledu Henriho Bergsona, který se ovšem nezdá být v zásadním rozporu s náhledem Nietzscheovým, má pře-nastavení vědomí za následek „bezbrannost“ subjektu vůči vnějšímu ovlivnění. Rytmická struktura hudby nahradí původní nastavení mysli (vědomí je vždy specifickým „rytmem myšlenek“) a ovládne tak vnímání a cítění subjektu. Ten ztrácí distanci vůči „vnějším jevům“, subjekt-objektové rozdělení se rozmlžuje. Individuum (či to, co z něj zbylo) se propojuje s původně vnější skutečností na úrovni sdíleného rytmu, příp. splyne s určitou vyšší, univerzální rytmičnou kvalitou,

60 Viz např. pojednání o architektuře (SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. Str. 177.).

61 Tamtéž. Str. 199.

kterou můžeme nazvat světem. Mizí-li definitivně část individuality, jedná se společensky uznané „já“ a sebe-obraz člověka ve vydělení vůči okolí.

Je-li popis mechanismu sugescí zejména doménou Henriho Bergsona, Nietzsche se více zaměřuje na odlišné aspekty de-individuace, které nazveme kolektivním charakterem dionýství a vystoupením z antropomorfního horizontu. Opojení z hudby je dle Nietzscheho doprovázeno opuštěním subjektivního hlediska a proniknutím do jakési všelidské sféry, do tragického vědomí. To je navázáno na zvláštní situaci člověka ve světě, který v každodennosti žije „na svém místě“ mezi utříděnými a smysluplnými věcmi a jevy, za tímto zdáním se však skrývá bezměrná propast. Tato situace není obecná v tom smyslu, že by se jednalo o vědecký fakt o lidském druhu, všem lidem je však v hloubi společná.

Pohromadě s výše popisovaným potlačením ustálených schémat pojmání světa,⁶² právě uvědoměním si toho, co vpravdě znamená lidství, vystupujeme nad antropomorfní úroveň. Jinou záležitostí už je, že to může znamenat pouze zjištění, že člověk ze sebe vystoupit nedokáže. Spouštěčem tohoto uvědomění může být vpád čehosi cizího, ne-lidského, a přece důvěrně známého – hudby.

Zajímavým aspektem de-individuace u Nietzscheho a Bergsona je charakter umělecké tvorby. Apollinský a dionýský princip vycházejí z přírody, projevují se „bez prostřednictví lidského umělce“.⁶³ Podobně u Bergsona – autor může mít „umělecký záměr“, ve skutečnosti jím však promlouvá univerzální „tvořivá emoce“, která je výrazem „Boží lásky“ coby principu pohybu skutečnosti.⁶⁴ Vidíme, že tvořící umělec prochází analogickým procesem ovládnutí individua vnější silou jako recipient

62 Tato schémata, ať už vzešla spíše z logiky, vědy či „zdravého rozumu“, ustavuje společnost coby závazná. Společnost jakožto sociální okruh, v němž žijeme, u Nietzscheho paradoxně není shromážděním kolem „společného“, nýbrž naopak vzájemné odcizení lidí v individuaci.

K tomu srov. Hérakleitův zlomek B2 (dle edice Diels-Kranz), podle kterého je třeba sledovat „to společné“, tedy všelidské, toho se však nedostává ve společnosti „běžných lidí“, kteří žijí, „jako kdyby měli své vlastní vědomí“ (KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Délský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*. Praha: Herrmann & synové, 2006. Str. 113.).

U Bergsona má sociální dimenzi zejména dramatické umění. Tragédie sugeruje společností potlačované city, komedie je navázána na smích s jeho zásadně společenskou povahou (o Bergsonově teorii smíchu viz: ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představitosti a smíchu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008.).

63 NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Str. 34. Srov. THURNHER, Rainer, RÖD, Wolfgang a SCHMIDINGER, Heinrich. *Filosofie 19. a 20. století. III, Filosofie života a filosofie existence*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Str. 87.

64 BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 181-183.

uměleckého díla. Umělecké (a, samozřejmě, primárně hudební) dílo se pak stává nositelem rytmu, který je, paradoxně, nad-osobní a niterný zároveň.

Jak již bylo řečeno, Arthur Schopenhauer sdílí s výše rozebíranými autory tvrzení o de-individualizujícím účinku hudby. V jeho případě se tento účinek vyznačuje posunem od osobní vůle k nad-osobní vůli. Posluchač hudby opouští své subjektivního rozplynutí ve světě jevů, v oblasti partikulárních potřeb a cílů. Stoupá z fyzické úrovně vůle na metafyzickou a sám nehybný, rozpouští se opět v objektivním hybném principu světa.⁶⁵ V jisté podobě u Schopenhauera nalézáme i motiv ovládnutí umělce „přírodní silou“. V pasážích o géniovi⁶⁶ Schopenhauer popisuje takového člověka jako zmítaného prudkými vášněmi i nejhlubší melancholií, v každém případě prostého jakékoli střízlivosti. Na základě svého přírodou daného nastavení (popsatelného i somaticky⁶⁷) má génius sklony obětovat subjektivní vůli a přehledný svět relací objektivnímu poznávání. To často přináší útrapy v praktickém životě, neustálou blízkost šílenství, zároveň ale vzácné vizionářství a osvobození ducha.

2.2.4. Hudba jako vrchol a kvalitativní zlom v hierarchii umění

Zaměřili jsme se sice především na možnost propojení Nietzsche a Bergsonovy koncepce, nelze však v jednom bodě pominout evidentní příbuznost náhledů, platnou speciálně pro Schopenhauera a Bergsona. Tu nacházíme ve způsobu sestavení stupnice uměleckých druhů, v rámci něhož je postulován kvalitativní rozdíl hudby od ostatních umění.⁶⁸ Postup obou autorů od nižších druhů umění směrem k vyšším je postupem od architektury a výtvarných umění k literatuře a hudbě. Kritériem je stupeň vhodnosti „materiálu“ daného umění vyjadřovat ideje nebo dynamiku „trvání“. Čím více se umění zbavuje příchyllosti ke „hmotě“ a hmatatelnosti, prostorovosti, těžkopádnosti a

65 Silně spekulativního charakteru tohoto tvrzení si je Schopenhauer sám vědom (SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. Str. 209-210.). Čteme-li Schopenhauerův spis, přiznejme, že je obtížné představit si charakter postulovaného „metafyzického zážitku“ jinak než jen velmi vágně.

66 SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. Str. 155-162.

67 Tamtéž. Sv. II. Str. 287-292.

68 Blízkost koncepcí Schopenhauera a Bergsona (nejen) ve věci hierarchie umění konstatuje Václav Černý ve spise *Ideové kořeny současného umění* (ČERNÝ, Václav. *Ideové kořeny současného umění: Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha: O. Girgal, 1929. Str. 9-19.).

stabilitě, tím lépe vyjadřuje nebo sugeruje živou, názornou ideu (objektivaci vůle) či konkrétní časový průběh.

Hudba se pak zásadně vyděluje z ostatních umění, neomezována prostorovou dimenzí.⁶⁹ Jakákoli zprostředkovanost mizí, hudba je čistou přítomností reality (nebo alespoň jejího výseku) coby působení vůle nebo plynutí času.⁷⁰ Tento mýtus (ve smyslu schématu myšlení) „plné přítomnosti“ světa se zdá být jednou ze základních složek Schopenhauerova i Bergsonova myšlení.⁷¹

2.2.5. Negativita vymezení, „ne-esenciální“ umělecká pravda

Jak již bylo zmíněno, pojednávání myslitelé vyjadřují zásadní pochyby ohledně možností „čistého“ jazyka vystoupit ze své roviny abstraktního systému a hovořit o světě v jeho hlubinné povaze. Schopenhauer, Nietzsche i Bergson coby autoři filosofických textů (nikoli třeba uměleckých děl) jsou však právě na jazykové vyjádření z principu odkázáni. Z toho vychází způsob výkladu pojmů jako čisté poznání idejí,

69 Schopenhauer o čisté časovosti hudby viz: SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. Str. 217.

70 Nutno mít ovšem stále na paměti, že autoři vycházejí z odlišných představ času. Pro Schopenhauera je čas homogenní, subjektivní *a priori*, umožňující nazírat proměny jevů v „kaleidoskopu“ subjektu (Našimi slovy řečeno. Srov. SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. II. Str. 38-39. Pregnantně o nutnosti abstrahovat od časové dimenze v rámci objektivního náhledu - včetně metafory kaleidoskopu - viz Parerga, § 207. SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga a paralipomena: malé filosofické spisy*. 2. svazek. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2011. Str. 233.). To je v přímém rozporu s Bergsonovým pojetím času coby objektivní konstitutivní tendence, heterogenního nastávání radikálně nového.

71 Zpochybnění tohoto mýtu by soudržnost obou koncepcí zásadně ohrozilo. Nietzsche toto úskalí alespoň částečně obchází tím, že již ve své prvotině přiznává „mytický“ charakter veškerému lidskému myšlení. I u něj ale – alespoň v jeho prvotině a s odkazem na Schopenhauera - nalezneme představu „závoje“, který leží mezi námi a světem v jeho ryzosti, tedy „plné přítomnosti“ (NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Str. 31.). Pavel Kouba spojuje „perspektivismus“ u Nietzscheho právě s kritikou „čisté prezentace“ předmětu v názoru u Jacquesa Derridy (KOUBA, Pavel. *Nietzsche: filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006. Str. 214-224. Srov. DUBSKÝ, Ivan. *O Nietzschevi*. Praha: Revolver Revue, 2016. Str. 84.). Míňeny jsou však spíše Nietzscheovy úvahy po (ještě v určitých ohledech „romantizujícím“) Zrození tragédie.

Figura „závoje“ je přítomná v Schopenhauerově i Bergsonově myšlení (SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1998. Sv. I. Str. 23. a BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. Str. 69-71.).

sugesce „trvání“ nebo dionýské opojení. Ohniska zájmu textů (resp. základy pojetí hudby v nich) jsou vlastně nevyslovitelná.

Čtenář pojednávaných spisů se do jisté míry musí vyrovnat s metodou negativního vymezení problematiky. To se projevuje postulováním určitého primárně ne-hudebního momentu (relativita, abstrakce, staticnost...). Na jeho pozadí se důležitost hudby v jejím osvobozujícím či dynamickém charakteru daří autorům načrtnout. Zmiňme nakonec, že negativita nemusí být jen na straně metody, nýbrž i v obsahu sdělení filosofických textů.⁷² Tato poslední zjištění už ale vyplývají z předcházejících rozborů, nebudeme je tedy dále rozvíjet.

⁷² Máme na mysli onu možnost „negativní pravdy“ u Nietzscheho, tj. možnost pravdy o neexistenci (substanciální) pravdy.

2.3. Hudba jako umělecký druh – závěrečné poznámky

Pojednali jsme o pozici hudby mezi ostatními druhy umění v myšlení Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho a Henriho Bergsona. Co se týče zvláštního charakteru hudby, který tomuto druhu umění zajišťuje výsadní postavení, identifikovali jsme několik uzlových bodů, společných pro pojednávané koncepce.

2.3.1. Bergson a Nietzsche – možnost srovnání

Problematickým bodem se ukazuje zaprvé možnost „smíření“ Bergsonovy duální a Nietzscheovy trojitě struktury pravdy a klamu. Zadruhé zůstává otázkou relevantní pro komparaci, nakolik lze u Nietzscheho mluvit o dionýské „pravdě“ coby pravdě specifického řádu nebo ji považovat za prosté vědomí nemožnosti pravdy v ustáleném smyslu slova. Prvý problém můžeme relativně snadno přejít s odkazem na skutečnost, že na pole našeho zájmu nemá zásadní vliv. V případě tedy, že svůj zájem zůžeme na rysy hudby, které ji definují ve vztahu k ostatním uměleckým druhům. Příklon hudby k jednotlivému, dynamickému a „ne-lidskému“ (v protikladu k obecnému, statickému a antropomorfnímu) jako svorník koncepcí obou autorů zůstává platný.

Do složitější situace se dostáváme u druhé zmíněné obtíže. Ani ona však, zdá se, nenabourává základní směřování našeho rozboru. Ukazuje se na ní totiž zejména skutečnost, že naše pracovní propojení Nietzscheho spisů *Zrození tragédie* a *O pravdě a lži* nelze chápat jako absolutní. Slouží-li toto propojení dobře v rámci zostřenějšího pohledu na autorovu koncepci hudby (byť často na základě tvrzení o tom, co hudba není, vůči čemu je v opozici), v jiných ohledech může být zavádějící. Je třeba mít na paměti zvláštní charakter Nietzscheho filosofického vývoje, kde i v relativně malém časovém intervalu mezi jednotlivými texty může docházet k ostrým zvrátům v myšlení.⁷³

Zmíněný charakter kontrastuje s povahou vývoje myšlení u Henriho Bergsona, který v následnosti svých knih a esejů v různých kontextech variuje a postupně

⁷³ Je také možné, že v „utajovaném“ (Viz LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofie zakázaného vědění: Friedrich Nietzsche a černé stránky myšlení*. Praha: Academia, 2013. Str. 101.) spisu *O pravdě a lži* autor vyjadřuje vyostřený názor o (ne)možnosti pravdy, který ve „veřejném“ *Zrození tragédie* z opatrnosti nerozvíjí.

„univerzalizuje“ svou základní představu (tj. koncepci času coby „trvání“). V případě Bergsona díky tomu můžeme považovat možnost syntézy různých autorových děl v jednotné, reprezentativní koncepci za poměrně bezproblémovou. V každém případě lze deklarovanou příbuznost pojednávaných autorů v pojetí hudby udržet i nadále.

Ptáme-li se na možnost srovnání Nietzscheho a Bergsonova myšlení, zmiňme ještě v krátkosti důležitou, leč zřejmě nikoli definitivně rozhodnutelnou otázku. Jedná se o problém, zda či do jaké míry můžeme Nietzscheho zařadit do kategorie „procesuálního filosofa“ a přiblížit jej tak Bergsonovi. V této práci tak relativně neproblematicky činíme v zájmu přehlednosti argumentace. Opíráme se při tom spíše o náznaky z Nietzscheho pozdějšího díla, např. o „hérakleitovskou“ pasáž z *Tak pravil Zarathustra*⁷⁴ či Nietzscheho báseň „Vlna neuléhá spát“ z roku 1884:

„Vlna neuléhá spát
noc se má něžně k dni –
slovo „chci“ krásně zní,
však krásněji „mám rád!“

Pramen prýští na své skále,
pramen věčně pramení:
bůh sám – začal on to prýštění?
bůh sám – začíná snad stále?“⁷⁵

74 „Jestliže voda má trámy, jestliže přes proud skáčí lávky a zábradlí, nikdo věru nedojde víry, kdo hlásá: ‚Všechno je v proudu.‘

Nýbrž i hlupci mu odporují. ‚Jak?‘ říkají hlupci, ‚všechno že je v proudu? Trámy a zábradlí jsou přece *nad* proudem!

Nad proudem všechno je pevné, všechny hodnoty věcí, mosty, pojmy, vše dobro a zlo: to všechno je pevné! ‘ -

A přijde-li tvrdý mráz, krotitel zvířat a řek: pak i nejvtipnější se naučí nedůvěřovati; a věru, nejen hlupci pak promlouvají: ‚Zdalipak všechno – *nestojí nehnuto*?‘

‚V podstatě vše stojí nehnuto‘ – toť pravé učení mrazu, dobrá věc pro neplodnou dobu, dobrá útěcha pro zimní spáče a pecivály.

‚V podstatě vše stojí nehnuto‘ –: *proti tomu* však káže březnový vítr!

Březnový vítr, býk, ne však býk orající – zuřivý býk, ničitel, jenž vzteklými rohy boří led! Led však – *boří lávky*!

Ó moji bratří, zda *ted’* není vše v proudu? Zda nepadly do vody všechny lávky a zábradlí? Kdo by se ještě *držel* ‚dobra‘ a ‚zla‘?

‚Běda nám! Blaze nám! Vane březnový vítr!‘ – Tak mi hlásejte všemi ulicemi, ó moji bratří!“

(NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc: Votobia, 1995. Str. 184-185. Zvýraznil F. N.).

75 NIETZSCHE, Friedrich a KOUBOVÁ, Věra, ed. *Dionýské dithyramby a jiné básně = Dionysos-Dithyramben und andere Gedichte*. Praha: Aurora, 1998. Str. 145.

2.3.2. Hudba v metafyzické teorii

Nyní připomeňme příbuznost všech tří koncepcí ve věci zásadní provázanosti relativně úzké problematiky hudby s obecnou metafyzickou teorií (resp. s teorií, zkoumající samotnou možnost a podmínky metafyziky). S touto „romantizující“ tendencí je pak spojen i náhled na hudbu v tom intuitivním chápání, které hudební skladbu nepojímá jako čistě matematicky podložený konstrukt⁷⁶, nýbrž v pojetí hudby coby jakési „přírodní síly“, jež posluchače ovládá a přivádí k nazření hlubších úrovní reality. Zároveň je ale tato síla vždy vtělena v konstruktu svého druhu – v hudební skladbě.⁷⁷

U Schopenhauera, Nietzscheho i Bergsona nacházíme podobnou základní myšlenkovou figuru, byť naplněnou rozdílným obsahem. Autoři postulují protiklad „autentického“ a „neautentického“, nebo lépe „objektivního“ a „schematického“ naladění. Prvé z nich je „dětské“⁷⁸ - bdělé, otevřené, bezprostřední a čisté, nezkalené předem vytvořenými pomocnými koncepty či představami. Druhé naladění je „dospělé“ - rozumářské, klasifikující, praktické a v jistém smyslu konzervativní.

Dětskému pohledu se zpřístupňuje závratná, nekonečně hluboká (a „vysoká“ nebo také „barevná“) vertikála, spojující niterná lidská hnutí s procesy kosmického, příp. metafyzického významu. Dospělý pohled má k dispozici jen omezenou, horizontální, antropomorfní strukturu racionálního rozvrhu světa. Zvláště u Henriho Bergsona je patrný sklon myslet dynamiku a tendence lidského nitra v jeho ryzosti jako principiálně shodné s tím, jak „se to má“ se světem vůbec. Hudba je v takto

76 Možnosti dvojího nahlížení hudby – jakožto matematické skladby a coby vyjádření pocitu – se Nietzsche letmo dotýká (NIETZSCHE, Friedrich. *Tři poznámky o podstatě hudby* in NIETZSCHE, Friedrich a ROREITNER, Robert, ed. *Rané texty o hudbě a řeči*. Praha: OIKOYMENH, 2011. Str. 120.).

77 Hudbu jako post-romanickou „rozptýlenou hudebnost“ nacházíme spíše v pozdějších Nietzscheových úvahách (byť můžeme z tohoto hlediska interpretovat už Zrození tragédie) a v některých pasážích u Bergsona, jež rozebíráme v druhé části práce.

78 Nelze v tomto kontextu nezpomenout na slavný, mnohovýznamový Hérakleitův aforismus o tom, že život je dítě, hrající si s kostkami (KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Dělský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*. Praha: Herrmann & synové, 2006. Str. 237-241.). Tento výrok jako by byl v různých podobách ukryt v podtextu Schopenhauerova, Nietzscheova i Bergsonova myšlení.

Alespoň u Nietzscheho je sympatie k Hérakleitovým náhledům zřejmá (Viz: NIETZSCHE, Friedrich. *Filosofie v tragickém období Řeků*. Olomouc: Votobia, 1994. Str. 29-45.). Bergson se srovnání své filosofie s Hérakleitovou spíše brání. Uvádí, že na rozdíl od řeckého myslitele hodlá udržet substanční myšlení, jakkoliv jedinou substancí je neustálá změna (BERGSON, Henri. *Úvod do metafyziky* in *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 205. Pozn. 6.).

konstruované teorii užitečná coby jakýsi střední člen, jako zprostředkovatel kontaktu hlubokých úrovní lidského nitra s univerzálním „během světa“.

2.3.3. Problematické body výsadního postavení hudby

Apoteóza hudby, zřetelná u pojednávaných autorů, přináší ovšem jisté problémy. Zaprvé se pojetím hudby jako „ryzí reality“ poněkud zamlžila celá oblast recepce hudby. Je jistě možné tuto záležitost částečně odsunout s tím, že autoři záměrně abstrahují od estetické dimenze⁷⁹ hudby ve prospěch její (ve zvláštním smyslu) kognitivní důsažnosti. Hudba je živél, otevírající nám „běh světa“, strhávající nás do něj, resp. je sama jaksi koncentrovaným „prů-během světa“.

Zejména v případě koncepce Arthura Schopenhauera se však můžeme ptát, kam nás zmíněné metafory mají zavést. Jak si vlastně představit rozplynutí se v metafyzickém živlu? A hlavně – připisujeme-li hudbě (na rozdíl od jiných umění) dokonalou schopnost nikoli reprezentovat, ale přímo „prezentovat“ či snad „exemplifikovat“ svět, nevede to paradoxně k nadbytečnosti hudby? K čemu je hudba coby jakási plná přítomnost světa, je-li svět vždy již plně přítomen i bez ní?⁸⁰ U romantické tendence v její čisté podobě hrozí, že dovedena do důsledků popře sama sebe.

Určitou odpovědí na tyto obtíže (nebo jejich překročením) by mohla být možnost, že pojednávané koncepce nejen abstrahují od konkrétních hudebních kvalit, ale nakonec tolik nemluví ani o hudbě coby hudební skladbě. Řeč by byla spíše o „hudebnosti“, tak jak jsme o ní psali ve spojitosti s Nietzscheovou koncepcí. A hudebnost, to je především specifické naladění, jakýsi osvobozující „svátek lidského vědomí“⁸¹ se všemi charakteristikami, které jsme výše popsali. Naladění, jehož

79 Ve smyslu prožitku (ne)libosti posluchače z tónových a harmonických kvalit či kompozičních postupů.

80 Vladimír Jankélévitch kritizuje Schopenhauerovu metafyziku hudby jako svévolnou a veskrze metaforickou i tam, kde se snaží mluvit doslovně. Považovat hudbu za jakési „bytí o sobě“ a hudební skladbu za analogii kosmického uspořádání je neudržitelné. Tento moment odhaluje Bergsonova filosofie, odmítající stavět na hudbě jako singulárním časovém průběhu jakoukoli „architekturu“ vizuálních metafor či transcendovat hudbu do alternativního prostoru mimo tento svět. Viz JANKÉLÉVITCH, Vladimír. *Music and the ineffable*. Princeton: Princeton University Press, 2003. Str. 11-15.

81 Srov. Jankélévitchův popis hudebního zážitku jako vzácného, efemérního prožitku vystoupení duše „na svůj vrchol“, probouzejícího v nás skryté, hluboké úrovně radosti v jakémisi

původcem nemusí být hudba v obvyklém smyslu slova. Druhou možností je opustit vazbu hudby na jakékoli hlubinné vyjadřování světa a zaměřit se na výše zmíněnou „koncentrovanost“. V každém případě se ovšem vzdálíme z okruhu myšlení Arthura Schopenhauera, který pojímá hudbu (jak uvidíme i v další části práce) vždy jako kodifikovanou uměleckou strukturu – jako umělecký druh či konkrétní umělecký výkon v rámci tohoto druhu, a navíc v rámci jednoho poddruhu, symfonické hudby. Schopenhauerovo myšlení kopíruje „romantickou tendenci“, zůstává u ní

Obě možnosti „alternativního“ pojetí hudby se pokusíme spojit v koncepci hudby jako stupňování života v druhé části naší práce, věnované především Nietzschevým názorům na hudbu v myšlení po Zrození tragédie a jejich srovnání s jistými momenty v díle Henriho Bergsona. Uvidíme, že limity ryze romantického pojetí (zejména „zbožštění“ hudby, které paradoxně může vést k její vágnosti a bezvýznamnosti) oba autoři překonávají pohybem v dualismu romantické a post-romantické tendence.

režimu „nevinnosti“ či „milosti“. Jedná se ovšem o chvilkové „zostření“, nikoli přechod do transcendentna. Tamtéž. Str. 127-129.

3. HUDBA A HUDEBNOST V PŘÍRODĚ: POST-ROMANTICKÁ TENDENCE

3.1. Podoby pojmu hudby ve filosofických teoriích: Schopenhauer, Bergson

Doposud jsme se zaměřili na pojetí hudby ve smyslu určitého uměleckého druhu, který zaujímá jistou pozici mezi ostatními druhy. Již z dosavadních rozborů je však zřetelné, že pojednávání filosofové hovoří o hudbě v různých významech tohoto slova. Odhlédneme od případů, kdy je hudba pojímána v úzce „taxonomickém“ smyslu, a od pasáží, v nichž autoři hovoří o konkrétních hudebních výkonech bez silného sepětí s obecnou teorií. Mluví-li Arthur Schopenhauer a Henri Bergson o hudbě (nebo o typicky hudebních projevech), co mají přesně na mysli? A dozvídáme-li se, že skutečnost je v jistém smyslu hudební, jedná se o pomocnou metaforu, nebo o doslovné určení? Na kapitolu navážeme zevrubnějším rozбором proměnlivých podob hudby v myšlení Friedricha Nietzscheho po spisu *Zrození tragédie*.

3.1.1. Schopenhauer: symfonická skladba a znělá hudba

Arthur Schopenhauer se ve své argumentaci pohybuje v okruhu artificiální hudby, tematizuje hudbu jako symfonickou hudební skladbu. Na ni se pak zaměřuje zaprvé jako na druh harmonického formálního uspořádání, za druhé jako na hudební dílo. I v těchto odlišných⁸² kontextech pojmání hudby zůstává Schopenhauer „romantikem“ – kodifikovaná struktura skladby odráží neměnný přírodní vzorec. Pouze v případě paralely hudby a zabarvení citu můžeme vykazat jistou podobnost s Nietzscheovou a Bergsonovou představou „pohybovosti“ vědomí.⁸³

V prvním způsobu tematizace se jedná o tvrzení, že „musí mezi hudbou a idejemi existovat nějaký paralelismus“⁸⁴. Struktura založená na basových tónech, ze kterých jako by vyrůstaly úrovně vyšších tónů až k ústřední melodii, je shodná se stupni

⁸² Odlišných od vnímání hudby jako uměleckého druhu mezi jinými druhy.

⁸³ Viz oddíl „Hudebnost lidského nitra“ níže.

⁸⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. Str. 210.

přírodních jsouc. Bas (pomalý, nesouvislý pohyb v odlehlých harmonických intervalech) je analogický s anorganickou přírodou, „výplňkové tóny“ mají pozici světa rostlin a zvířat, melodii (rychlý, kontinuální, významuplný pohyb) lze přirovnat k člověku, resp. k charakteru a vývoji lidského vědomí.⁸⁵ Hudební harmonie není jen kulturně danou konvencí, nýbrž je objektivně daná, „přirozená“. Skladbu lze v Schopenhauerově argumentaci chápat dvojím způsobem – nejen jako ilustrativní metaforu obecného, na různých úrovních se opakujícího vzorce v přírodě, ale i jako jeden z konkrétních výrazů tohoto vzorce.

V druhém případě Schopenhauer poukazuje na hlubokou souvislost hudby a vnitřního světa člověka, jeho vůle a pocitů.⁸⁶ Lidské chtění a cítění je tenzí, neustálým pohybem nesouladu, toužení, očekávání, a naopak (krátkodobého) uspokojení, uklidnění. Toho je hudba názorným výrazem, když se odpoutává od základního tónu a rozličnými postupy se k němu vrací, když disonance vyžaduje konsonanci. Různá délka a složitost cesty ke klidovému bodu představuje různou hloubku a zabarvení tužeb a citů, tempo hudby kopíruje prudkost duševních hnutí. Neustálé „rozcházení a usmiřování“ harmonického a rytmického aspektu vyjadřuje vznik a zánik nových přání.⁸⁷ To vše coby „kvintesence“ vnitřního života, očištěná od vnějšího kontextu. Na základě toho pak Schopenhauer konstatuje bezprostřední srozumitelnost a intenzivní emocionální dopad čisté hudby na lidské bytosti.⁸⁸

3.1.2. Bergson: melodie a rytmus

V úvahách Henriho Bergsona se kromě explicitních zmínek o hudbě jako umění objevuje hudba jako melodie a rytmus. Melodie je pro Bergsona především analogií „trvání“ jako kontinua čistě kvalitativní změny a vzájemného pronikání prvků. V Eseji o bezprostředních datech vědomí se jedná o popis vnitřního časového vědomí.⁸⁹ Lidské city, pocity a počitky nejsou dle Bergsona definovatelné umístěním na jakési

⁸⁵ Tamtéž. Str. 210-211.

⁸⁶ Tamtéž. Str. 212-214.

⁸⁷ Tamtéž. Sv. II. Str. 334-335.

⁸⁸ Tamtéž. Sv. I. Str. 213, 215.

Převládne-li text nebo vizuální aspekt nad hudební složkou, jak se to často děje v opeře, dostaví se v jistém smyslu přístupnější, ale zcela mělký prožitek (SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga a paralipomena: malé filosofické spisy. 2. svazek*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2011. Str. 240-242.).

kvantitativní škále, nýbrž mají charakter kvality – neustále se měnící unikátní syntézy přicházejících prvků. Lidské vědomí je ve své hloubi hudební: jeho prvky se navzájem pronikají jako tóny melodie. Duševní hnutí mají podobu hudebních frází, které plynule přecházejí do dalších. Každý nový „tón“ se rozpustí v dosavadní syntéze a zpětně ji kvalitativně promění (a nechá se jí sám proměnit).

Podobnou roli jako v Eseji hraje melodie i v dalších Bergsonových spisech. Melodie je metaforou (a konkrétním příkladem) změny v pravém slova smyslu. Jedná se o nerozložitelné kontinuum, kde se nic neztrácí, ale neustále vše přetváří, kde chybí substance, na níž by se proměna děla – čistá proměna je sama substancí.⁹⁰ Melodický charakter vědomí je pak zárukou obvykle skrytého, ale nepřestávajícího „hučení hlubokého života“ člověka.⁹¹

Druhým základním tématem, v rámci něhož se hudba v Bergsonově myšlení objevuje, je rytmus. Pojetí rytmu můžeme dále rozdělit na princip umělecké sugesce a na konstitutivní kvalitu věcí a jevů vůbec. V prvním případě je rytmus silou, která dokáže přerušit „normální běh našich vjemů a idejí“⁹², podřídí lidské vědomí jisté formě hypnózy. Pravidelnost rytmu spoutává vědomí, zvyklé reagovat na neustálé proměny vnějšího světa, sugeruje mu svůj vlastní pohyb. „Uvádí“ nás pak „dovnitř“ určitého citu. To vysvětluje, proč „když hudba pláče, pláče celé lidstvo, pláče s ní celá příroda“.⁹³

Lidské myšlení je „především souvislou a neustálou proměnou vnitřního směřování“.⁹⁴ Vnitřní život se vyznačuje svého druhu „motorickými“ kvalitami, duševní hnutí jsou specifickými pohyby, gesty, dílčími „příběhy“ v čase. Rytmem, tedy hudebností prodchnutá řeč napodobuje rytmus myšlení. Ponouká nás, abychom tyto specifické pohyby sami prožili, zopakovali ve svém vědomí.⁹⁵ Původnější než analytický intelekt je schopnost vnímat „struktury a pohyby“. Ve větě můžeme spíše

89 BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 61, 64, 66.

90 BERGSON, Henri. *Filosofická intuice in Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 137.

91 BERGSON, Henri. *Vnímání změny in Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 161-162.

92 BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 19-20.

93 BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 31.

94 BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad, 2002. Str. 65.

95 Tamtéž. Str. 65-67.

(nebo dříve) než kodifikované významy „sledovat *crescendo* pocitu a myšlenky až k bodu, který se hudebně označuje jako vrchol“.⁹⁶

Dále vidíme, že lidské vědomí je v obvyklém stavu⁹⁷ (resistentním, manipulativním vůči vnějšku) a-rytmické, roztržité v dílčích úkonech a počtcích. Je však rytmu vždy latentně otevřeno. Rytmičké kvality mají zásadní úlohu, kdykoli se (prakticky) neprosazujeme, nýbrž (v postoji sympatie) nasloucháme světu kolem, necháváme se jím „zaplavit“. Může pak jít o prostou „pohybovou sympatii“⁹⁸ i o výkon filosofické intuice, jež „by chtěla ve stránce, kterou si vybrala z velké knihy světa, nalézt pohyb a rytmus skladby, na základě sympatie vstoupit do tvořivého vývoje a znovu jej prožít.“⁹⁹ Hudebník stvoří geniální dílo, nechá-li se sám ovládnout supraintelektuální tvořivou emocí. Ta se podobá mystickému prožitku univerzální lásky – emoce s určitou atmosférou, ale bez konkrétního předmětu, zaměření.¹⁰⁰ Tato láska je tvůrcem nových, unikátních struktur a oplývá strhující silou nadšení – je čistou vitalitou.

Oddáme-li se zmíněné sympatii se světem okolo, narážíme na rytmus jako na zmíněnou konstitutivní kvalitu věcí. Bergson načrtává určitou stupnici rytmů mezi dvěma póly – čistou materialitou (s rozptýleným, homogenním, opakujícím se rytmem) a čistým trváním (zhuštěný rytmus, působící jako čirá kvalita a novost¹⁰¹).¹⁰² Může být diskutabilní, do jaké míry lze „univerzum rytmů“ jako celek označit za hudební.¹⁰³

96 BERGSON, Henri. *Úvod (druhá část)* in *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 93-94. Zvýraznil H. B.

97 Resp. na své „mělké“ úrovni.

98 BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofía, 1994. Str. 18-19.

99 BERGSON, Henri. *Úvod (druhá část)* in *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 94.

100 BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 181-183.

101 Srov. „hučení hlubokého života“ výše.

102 BERGSON, Henri. *Úvod do metafyziky* in *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 204.

103 Otázkou zůstává, zdali lze za esenciálně hudební považovat jakýkoli rytmus, nebo je hudba jen určitým druhem rytmu. V prvním případě je universum jakousi hudební polyfonií, resp. polyrytmií, podobnou „hierarchii přírody“ na půdorysu hudební skladby u Arthura Schopenhauera. Druhá možnost (kterou v kontextu Bergsonova myšlení považujeme za pravděpodobnější) přináší představu světa jako de-hierarchizované spleti prolínajících se i disparátních rytmů. V takovémto světě nenajdeme stabilní, „kmenový“ sjednocující prvek, nýbrž jen místa, resp. okamžiky protichůdných tendencí, intenzit.

Srov. „Veškerá skutečnost je tedy tendence, shodneme-li se na tom, že tendencí budeme nazývat změnu směru ve stavu zrodu.“ (BERGSON, Henri. *Úvod do metafyziky* in *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. Str. 205.). Hudba je pak označením pro tendenci k proměně a zároveň kontinuitě, tvorbě nového, zhuštění rytmu.

Hluboký vnitřní život člověka však v Bergsonově pojetí dozajista hudebním je. Rozpoznáváme v něm jednotu melodie a rytmu, jež je obrácená do minulosti jako kontinuita paměti i do budoucnosti jako (pohybová a pohyblivá) anticipace.¹⁰⁴ Melodie garantuje pokračování proměnlivé identity člověka, rytmus identitu přechodně rozpouští, aby lidské nitro otevřel vnějšku.

Na základě zmínky o „stupňovitosti“ v Bergsonově filosofii u Gillesa Deleuze (DELEUZE, Gilles. *Pojem difference u Bergsona in Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974)*. Praha: Herrmann & synové, 2010. Str. 57-59.) můžeme Bergsonovo „universum rytmů“ interpretovat jako událost kvalitativních diferencí. Stupnice rytmů není postavena na privilegovaném pra-rytmu, jehož by dílčí rytmy obsahovaly „více“ či „méně“. Zároveň ale není vzájemné působení rytmů zcela decentralizované, nacházíme v něm jakési „uzlové body“ – čisté „trvání“ jako kontrakce je v jistém smyslu původnější než okamžik uvolnění, zředění rytmu. Přináší totiž právě potenciál kvalitativní difference – událost v pravém slova smyslu, která „táhne“ dění kupředu.

104 Rozlišení dvou složek hudby je jen pracovní abstrakcí, nepostihující přesně jednotu a specifickou jednoduchost vnitřního časového vědomí, které je konkrétním, aktuálním zněním.

3.2. Hudba u Friedricha Nietzscheho po „Zrození tragédie“

Budeme se nyní zabývat pojetím hudby u Friedricha Nietzscheho v proměně jeho myšlení po vydání spisu *Zrození tragédie* z ducha hudby. V následujících autorových spisech nenacházíme soustavné pojednání o umění či konkrétně o hudbě, pokusíme se však rekonstruovat určitou zpola implicitní koncepci hudby a hudebnosti z drobných Nietzscheových zmínek o tomto tématu. Nietzsche opouští „romantizující“ náhled na hudbu jako na moment bezprostředního setkání se základní „prastrastí“ bytí. Hovoří o hudbě či hudebnosti z hlediska jejího spíše „narkotizujícího“ působení, které napomáhá „vůli ke klamu“. Jako by byl Nietzsche, spolu s mudrcem Zarathuštrou, „unaven básníky“ (básníci, a můžeme říct umělci obecně, totiž přespříliš lžou).¹⁰⁵

Zdá se, že spis *O pravdě a lži* ve smyslu nikoli morálním je (vyjadřovacími prostředky) „střízlivějším“ navázáním na myšlenky ze *Zrození tragédie*, zároveň ale otevírá cestu ke změně náhledu v následujících dílech. Vědomí skutečnosti, že nelze překročit antropomorfní horizont, odvádí Nietzscheho od zbytků metafyziky k antropologické či psychologické perspektivě. Postupně se Nietzsche dostává k určitému překročení dilematu „pravdivosti“ a „klamnosti“ umění, když o umění uvažuje jako o výrazu a prostředku „stupňování života“. Motivy ze *Zrození tragédie* se vracejí ve „fyziologické“ perspektivě.¹⁰⁶ Vycházíme zejména ze spisů *Lidské, příliš lidské* a *Radostná věda*, a také z fragmentů, shromážděných v publikaci *Vůle k moci*.

3.2.1. Hudba jako vůle ke klamu

Ze stanovisek ve *Zrození tragédie* vyplývá, že, zjednodušeně řečeno, čím většího podílu hudebnosti se umění dostává, tím spíše je schopno podat bezprostřední náhled „hlubiny“ reality. V *Lidském, příliš lidském* a *Radostné vědě* je naproti tomu rytmus a melodičnost (tj. hudební prvek) účinným předstíráním tohoto bezprostředního vhledu nebo alespoň podporou emocionálního účinku umění. Umělec se totiž snaží o to, aby

105 NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc: Votobia, 1995. Str. 115-118.

Srov. aforismus *Básníci a lháři* (NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. § 222. Str. 147.) a údajný Homérův výrok „Pěvci velice lžou!“ (Tamtéž. § 84. Str. 90.)

106 O pojetí „zdraví umělce“ u pozdního Nietzscheho viz KAUFMANN, Walter. *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974. Str. 131-134.

„naladil duši diváka či posluchače tak, že uvěří v nenadálé zjevení dokonalosti“¹⁰⁷. Umění „má zkrášlovat život“ a činit jej snesitelným.¹⁰⁸ Kult génia jako člověka „zázračného vhledu“ je iluzí.¹⁰⁹ Hudebnost se uplatňuje v básnictví, kde použití metra zkrášluje vnuknutý „pohled na život“ příkrovem „nečistého myšlení“¹¹⁰.

Rytmická symetrie (a nakonec i asymetrie jako součásti „vyšší harmonie“) v umění sugeruje představu rozumně uspořádaného světa, která přináší jistý druh uklidnění a radosti.¹¹¹ Melodie je bytostně „konzervativním“ momentem „zákonnosti“, postavené proti „všemu proměnlivému, nezformovanému, svévolnému“¹¹². Rytmus a melodie také mohou dát řeči ráz magické formule, zařikávání. Prapůvod poezie tkví podle Nietzscheho v sugestivním účinku hudebnosti, v její zdánlivé schopnosti ovládnout pohyb těla i duše a z toho vyplývající možnosti ovlivňovat „zpívanou řeč“ rozhodnutí archaických božstev.¹¹³ Tato pověra o možnostech hudebnosti pak ovlivňuje naše myšlení a cítění dodnes: rytmizovanou myšlenku člověk mnohdy „pocítuje jako pravdivější“.¹¹⁴

Řečeno ústy „novátora“ z jednoho z dialogických odstavců *Radostné vědy* - „Pomocí tónů lze svést lidi ke každému omylu a každé pravdě: kdo by dokázal vyvrátit tón?“¹¹⁵ Hudba není „bezprostředním jazykem pocitu“¹¹⁶. Pouze se nám tak jeví, neboť její působení spolu s poezií dodalo některým zavedeným hudebním postupům citový „obsah“, „význam“, který si lidský intelekt navykl rozpoznávat. Kdyby melodie chtěla vyjádřit afekt „přirozeně“, měla by podobu „koktání a pokřiku“.¹¹⁷ Opera přináší požitek

107 NIETZSCHE, Friedrich. *Lidské, příliš lidské: kniha pro svobodné duchy*. Praha: OIKOYMENH, 2010-. Sv. I. § 145. Str. 103.

108 Tamtéž. Sv. II. § 174. Str. 72-73.

109 Tamtéž. Sv. I. § 162. Str. 110-111.

Srov. vyjádření „Nietzschova dědice“ Emila Ciorana: „Lež, zdroj slz, takové je pokrytectví génia a tajemství umění. Nicotnosti nafouklé až k nebi, nepravděpodobnost, parní kotel vesmíru! V každém géniovi spolunažívá s Bohem taliján.“ (CIORAN, Emil Michel. *Nástin úpadku*. Olomouc: Votobia, 1993. Str. 62.).

110 Tamtéž. Sv. I. § 151. Str. 105.

111 Tamtéž. Sv. II. § 119. Str. 53.

112 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. §. 103. Str. 103-104. Srov. znělost jako ustavení teritoria u Gillesse Deleuze (DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010. Str. 350-364.).

113 Tamtéž. § 84. Str. 88-90.

114 Tamtéž.

115 Tamtéž. § 106. Str. 107.

116 NIETZSCHE, Friedrich. *Lidské, příliš lidské: kniha pro svobodné duchy*. Praha: OIKOYMENH, 2010-. Sv. I. § 215. Str. 129.

117 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. § 80. Str. 84.

právě v té míře, v níž obětuje realistické zpodobnění promluv svých postav a upozaduje textovou dimenzi. Tato „nepřirozenost“ opery je tím, co posluchači vyhledávají v touze po čisté melodii.¹¹⁸

Hudba a hudebnost jsou díky své schopnosti zatemňovat myšlení a podporovat (svou autoritou zdánlivé „přírodní síly“) „příjemnou verzi“ reality vhodnými nástroji umělce v jeho „odvaze klamat“. Hudba je neutrální, čistou formou, kterou lze vnímat jako takovou, nebo ji naplnit (zdánlivým) citovým obsahem a učinit z ní tak jakousi rétorickou strategii klamu. Tento náhled je protikladný vůči pojetí dionýské odvahy rozbít iluzi ve prospěch tragického vědomí ze Zrození tragédie.

V Radostné vědě se Nietzsche přiklání spíše k té dimenzi umění, která přináší ochotu přiznat a přijmout klam jakožto „šaškovskou čapku“¹¹⁹. S její pomocí nakládáme se životem a světem jako s lehkou hrou, chrání nás před ustrnutím v moralistním postoji. Věčně nenaplněná, deprimující touha po vymýcení všeho klamu, touha po vlastnění čisté Pravdy a dokonalosti, se rozpouští v „dobré vůli ke klamu“. Umění tak v konečném důsledku činí naše bytí snesitelným.¹²⁰

3.2.2. Hudba jako pohyb duše a živel budoucnosti

Zvláštní motiv, poněkud odlišný od doposud naznačené koncepce hudby, přinášejí zmínky o vyjadřování citů v umění a o „pohybu duše“ v hudbě v Lidském, příliš lidském. Když Nietzsche hovoří o vývoji umění od „staršího“ k „modernímu“, připouští zvyšování míry „rafinovanosti, drastičnosti, vášnivosti“ vyjádřených duševních stavů.¹²¹ Vrací se zde určitá možnost, že by umění dokázalo „kopírovat“ specifický pohyb citů, nikoli na ně pouze upomínat pomocí naučené konvence.

118 Tamtéž. § 80. Str. 85.

119 Tamtéž. § 107. Str. 107-108.

120 Srov. výrok, že „život a svět jsou na věky věkův *ospravedlněny* jen jakožto *jevy estetické*“ (NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. Str. 58. Zvýraznil F. N.) s tvrzením, že „jakožto estetický fenomén je pro nás bytí stále ještě *snesitelné*“ (NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. § 107. Str. 107-108. Zvýraznil F. N.).

Dochází ke změně náhledu (nebo přinejmenším akcentu), eticko-ontologické hledisko se mění v „antropologické“. Estetické „vytržení“ není střízlivým pohledem do propasti bytí, nýbrž především lékem, tišícím hrůzu z tohoto pohledu.

121 NIETZSCHE, Friedrich. *Lidské, příliš lidské: kniha pro svobodné duchy*. Praha: OIKOYMENH, 2010-. Sv. II. § 126. Str. 55-56.

V pasáži tematizující protiklad wagnerovské a starší hudby Nietzsche mluví o různých způsobech, jakými se má „pohybovat duše“. ¹²² Má-li posluchač starší hudby „tančit“ tam a zpět ve vyvážené rytmické struktuře, posluchač Wagnera je nucen „plavat“ v neuzavřené „nekonečné melodii“ a neustále se měnícím rytmu. V jiném oddílu věnovaném hudbě Nietzsche tvrdí, že hudba „přesně odpovídá určité míře citu, teploty a tempa, kterou v sobě nese zcela určitá jednotlivá, časově a místně vázaná kultura jako vnitřní zákon“ ¹²³. Nietzsche tak postuluje možnost jistého historicky a společensky proměnlivého „podloží“ citů (mluví např. o „katolicismu citu“ novější epochy), které hudba vyjadřuje.

S výše zmíněným náhledem, že charakter hudby je výrazem určitého duševního naladění, souvisí další drobné zmínky v Nietzscheových spisech. Oproti současnému člověku, který neustále hledá vnější, umělé zdroje nouze, aby překonal vnitřní prázdnotu, Nietzsche staví hypotézu člověka budoucnosti. Ten nachází jakousi „svébytnou nouzi“ pouze ve svém nitru, aby jejím překonáním došel štěstí. Uspokojení těchto lidí by pak „mohlo znít jako dobrá hudba“. ¹²⁴

V aforismu „Hudba nejlepší budoucnosti“ ¹²⁵ je popsán ideální hudebník, který by neznal jiný smutek, než „smutek nejhlubšího štěstí“. Podobně v aforismu „Útěcha hudebníka“: Nietzsche vyjadřuje ideál jedince-poustevníka, jehož jemná „vnitřní hudba“ je většině ostatních lidí skryta. Tento „svobodný duch“ ¹²⁶ popírá tradiční idealismus, který vyžadoval, aby filosof „už neslyšel život, který je hudbou, popíral hudbu života“ a považoval každou hudbu za „hudbu Sirén“. ¹²⁷ Překračuje i novější „romantický pesimismus“ Schopenhauerova a Wagnerova ražení ve prospěch „dionýského pesimismu“. ¹²⁸ Zdá se, jako by se Nietzsche v tomto nadějeplném výhledu

122 Tamtéž. § 134. Str. 57-58.

123 Tamtéž. § 171. Str. 69-71.

124 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. § 56. Str. 71.

125 Tamtéž. § 183. Str. 140.

126 O této postavě viz např. kapitola „Svobodný duch“ (NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003. Str. 29-45.).

127 NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. § 372. Str. 241.

128 Tamtéž. § 370. Str. 240.

Tímto pesimismem Nietzsche zřejmě míní skepsi ohledně možnosti člověka vystoupit z antropomorfního horizontu do „čisté“, objektivní sféry mimo hru interpretací a klamů. Z toho ovšem plyne poznání, že člověk nemá v rukou nic než právě „tento život“, a přitakání životu v jeho spontaneitě a mnohotvárnosti.

Srov. rozdíl uměleckého a nábožensko-morálního pesimismu – „odvaha vidět“ versus útek do krásné formy – v pozdních Nietzscheových poznámkách (NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 852. Str. 450-451.).

do budoucnosti vracel k rétorice Zrození tragédie. Byť se Nietzsche z jistého hlediska vymezuje proti romantismu, postavu „svobodného ducha“, který objevil ryzí „hudbu světa“ (tu čistou, pravdivou, nikoli klamnou „hudbu Sirén“), považujeme za skrytě romantickou, za dočasný příklon k tomu, co nazýváme romantickou tendencí. Hudba je tedy v určitém smyslu objektivně pravdivá, když je vyjádřením charakteru citu. Za jistých okolností, v režimu jakési „legandy o budoucnosti“, se hudba může stát dokonce pramenem jakési výlučné, nezkalené reality ve stavu zrodu.

3.2.3. Hudba jako stupňování života

Ve fragmentech z Nietzscheovy pozůstalosti, věnovaných umění¹²⁹, nacházíme motivy z Nietzscheova raného, „romantického“ období i z pozdějšího „skepticismu“. Na umění je nahlíženo jako na prostředek „stupňování života“. Nietzsche tvrdí, že všechno umění „uplatňuje sílu sugesce na svaly a smysly, které jsou v umělecké povaze původně činné“ a „působí tonicky, zvyšuje sílu, rozněcuje touhu (tedy pocit síly)“.¹³⁰ Pocit gradované životní síly v umění, vědomí plnosti, hojnosti a dokonalosti života úzce spojené s excitovanou sexualitou, je skutečným prožitkem krásy.¹³¹

V tragickém (dionýském) modu je krása výrazem přijetí života v jeho příjemných i ošklivých, děsivých či chaotických podobách.¹³² Umělecké dílo vzbuzuje onen „stav, který tvoří umění – opojení“¹³³ a je v základu „afirmací, požehnáním, vzýváním existence“.¹³⁴ Dilemata obsahu a přínosu umění, resp. otázky jeho pravdivosti a lživosti, se definitivně rozpouštějí ve „fyziologizujícím“, biocentrickém pojetí. Umění disponuje silami psychofyzické sugesce, které – a to je jediné dilema – buď slouží životu, nebo jej popírají. A dále, popření života je principem ve své podstatě neuměleckým, protiuměleckým,¹³⁵ jehož důsledné rozvinutí by neumožnilo jakoukoli

129 NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. Str. 419-453.

130 Tamtéž. § 809. Str. 427. Překlad z angličtiny zde i dále M. Ch.

131 Tamtéž. § 800-801, 805. Str. 420-422, 424.

132 Tamtéž. § 852. Str. 449-450.

133 Tamtéž. § 821. Str. 434.

134 Tamtéž.

135 Tamtéž. § 812. Str. 430.

múzičnost¹³⁶. Snahou působit proti stupňování života umění přiškrcuje samo sebe a končí nevyhnutelně v úpadku.

Obrací-li se Nietzsche konkrétně k hudbě, podobně ne-múzičné jako zmíněné popírání života je podle něj „znečištění“ či dokonce podřízení hudby obrazovému či jazykovému významu. Tento jev dle Nietzscheho definuje především mnohá díla soudobé, „moderní“ hudby. Hudba zobrazující, symbolizující či dramatická, tedy sugerující jakékoli mimohudební obsahy¹³⁷, je pro posluchače snadná a atraktivní. Je ale banální, úpadková.¹³⁸, můžeme snad říci i zneužitá. Sugerující síla hudby¹³⁹ se stává pouhým nástrojem, okrašluje umělcovo sdělení, pomáhá mu manipulovat s posluchačem. „Pravá“ hudba sice také sugeruje, ale jen „sama sebe“ – strhává do živlu dionýství, kde jakákoli „sdělení“ mizí. Proud hudebnosti je závratnou svobodou, bezejmenným nastáváním – stupňovaným tepem vitality.

3.2.4. Hudebnost jako specifická vůle; Nietzscheův historismus a paradoxní vyjádření

Ve všech proměnách svého myšlení zůstává Nietzsche konzistentní ve dvojím užívání pojmu hudby. Hudba znamená zaprvé konkrétní výkon hudebního umění, zadruhé hudebnost coby specifický živel, nazývaný dionýským. Hudebnost je přírodní silou, kterou zajisté v nejčistší podobě nacházíme v hudební skladbě, sféru kodifikovaného uměleckého druhu však dalece překračuje. Nietzsche hovoří nejen o lidové hudbě, o hudebnosti v lyrice, o „duchu hudby“ v tragédii, nýbrž identifikuje i hudebnost v myšlení jedince a dokonce v pohybech kolektivního vědomí v rámci lidské společnosti.¹⁴⁰

136 Richard Wagner v Nietzscheově podání nabízí namísto „vyživujícího“ uměleckého efektu jen „tyrání“ v posledku nehudební expresivity, simplifikace, brutality a exotičnosti jakožto „náhražku defektní ‚reality‘“ (Tamtéž. § 826-827, 829. Str. 436-438.).

Schopenhauerův názor na umění jako na popření života je „skandálním nepochopením“. (Tamtéž. § 811. Str. 429.).

137 Zejména prudké city a vášně, resp. jim odpovídající „pózy“, falešné obrazy.

138 Tamtéž. § 836-838. Str. 440-441.

139 Její „*suggestion mentale*“. Tamtéž. § 811. Str. 429. Zvýraznil F. N.

140 V předcházejících rozbořích jsme viděli, že může existovat hudba, která ztratila hudebnost. Hudebností naopak může oplývat např. vědomí člověka určité epochy dějin.

Realita, postrádající zakotvení ve stabilních metafyzických danostech a s tím spojenou hierarchičnost, je dynamickým střetáváním se protichůdných nad-individuálních sil. Ty opět nemají definitivní charakteristiky, nýbrž jsou spíše tendencemi, způsoby naladění, vůlemi k jistému druhu uspořádání. Hudebnost je jednou z těchto vůlí¹⁴¹, schopnou pronikat skutečností a utvářet ji.

Nemělo by smysl snažit se u Nietzscheho o nějaký konečný, bezrozporný výklad myšlenek. „Konečnosti“ nelze dosáhnout, neboť Nietzscheho myšlení je hned třemi způsoby historické. Zaprvé se jedná o deklarovaný „situacionalismus“¹⁴² – každý okamžik je unikátní a zaslouží si ke svému uchopení patřičně unikátní „slovo“. Zadruhé je zřejmé (byť nikoli vyčerpávajícím způsobem vykazatelné), že názorové proměny mají úzkou spojitost s Nietzscheovou osobní historií. Filosof nejen „poznává básněním a básní poznáním“¹⁴³, ale i žije poznáním a poznává životem. Zatřetí, některá protichůdná určení (např. umění očištné a oči otevírající versus umění falešné, zamlžující) mohou být vysvětlována jako popis fenoménu v jeho dějinném vývoji (tedy falešná je většina děl soudobého, „moderní“ umění, v dionýské minulosti tomu však bylo – a v budoucnosti může být – zcela jinak).

„Bezrozpornost“ je nemožná proto, že Nietzsche uvažuje v protikladech, jejichž „boj“ má umožňovat dynamiku dění. Konflikt protikladů nelze překročit favorizováním jednoho pólu a definitivní eliminací druhého, ani dialektickou syntézou protichůdných sil.¹⁴⁴ Protichůdnost je neredukovatelná a „věčná“, což zakládá paradoxní charakter světa – pravdou je vždy zároveň Ano i Ne.¹⁴⁵ Vrátime-li se k Nietzscheově „mytologii“ ze

141 Vůlí a schopností „zachytit nezvukové síly jako Trvání, Intenzitu. *Učinit Trvání zvukovým.*“ (DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010. Str. 388.)

142 Viz KOUBA, Pavel. *Nietzsche: filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006. Str. 230-234.

143 NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Praha: OIKOYMENH, 2010. Str. 35.

144 Walter Kaufmann přesto o jakési specifické Nietzscheově dialektice hovoří (KAUFMANN, Walter. *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974. Str. 129-133, 391-399.).

O Nietzscheově potřebě silného protivníka, vůči kterému se lze vymezit – se kterým lze zápasit, nikoli jej ale zcela zlikvidovat – viz KOUBA, Pavel. *Nietzsche: filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006. Str. 238-241. Srov. sborník Nietzsche a (ne)přátelé (NOVÁK, Aleš, ed. *Nietzsche a (ne)přátelé*. Praha: Togga, 2015.).

145 Srov. KOUBA, Pavel. *Nietzsche: filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006. Str. 277-279.

Tento moment opět silně připomíná Hérakleitovo myšlení. O protikladech u Hérakleita viz KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Dělský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do*

Zrození tragédie (a z pozdních poznámek¹⁴⁶), uvidíme protikladné postavení apollinského a dionýského principu. U snového obrazu a hudebního opojení však nedochází ke vzájemné negaci, nýbrž k plodnému „přetlačování“. Umění tragédie je dokonce synergií obou principů, které nejsou „smíchány“ nebo „překonány“, nýbrž nadále působí jako specifické síly.

Sokratovský princip považuje Nietzsche za nebezpečný, neboť místo zápasu s protivníkem přináší nárok na vlastní objektivitu a „vymazání“ ostatních tendencí. Nietzsche se s touto situací vyrovnává tím, že staví nový dualismus. Tím je protiklad tragického a sokratovského vědomí, zasazený do historického příběhu. S vystoupením Sokrata bylo vládnoucí tragické vědomí poraženo. Tento stav trvá, nyní již v silně zkosnatělé podobě, i v „moderní“ době. Tragický živel v skrytu čeká na příchod nového dionýského člověka, který je, jak Nietzsche věští, již na obzoru. Toto je jeden z mnoha příkladů Nietzscheova myšlení v dualismech.¹⁴⁷

krajnosti. Praha: Herrmann & synové, 2006. Str. 91-94. O všeobecném „zápasu“ viz Tamtéž. Str. 138-141.

146 NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 798. Str. 419-420.

147 V Nietzscheově filosofii má vše svůj stín, svou „druhou stranu mince“, „dekadentní“ verzi. Viz např. ambivalentní hodnocení sugestivní moci hudby a jiných umění (NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 809-812. Str. 427-429.) či „opojení“ jako pocit gradované životní síly i jako útěk ze světa (NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 812. Str. 430. a NIETZSCHE, Friedrich. *Ranní červánky: myšlenky o morálních předsudcích*. Praha: Aurora, 2004. Str. 38-39.).

3.3. Nietzsche a Bergson: niterná hudebnost, myšlení v dualismech

3.3.1. Hudebnost lidského nitra

Friedrich Nietzsche i Henri Bergson odmítají představu lidského vědomí jako „neutrální půdy“ čisté racionality a suverénního, izolovaného subjektu. Nejedná se „jen“ o rehabilitaci emocionální roviny člověka nebo o poznání že jádro jazyka není v objektivním poznání, nýbrž v umělecké (metaforické) tvorbě.¹⁴⁸ Lidské vědomí je především temporálním, psycho-motorickým děním. Časovost lidského vědomí je pochopitelná z hlediska již zmíněného Nietzscheova „situacionalismu“ a obecného obrácení pozornosti od věčnosti a objektivní k osobní i nad-osobní historičnosti.¹⁴⁹ U Bergsona je koncepce vědomí, jež se na své hluboké úrovni chová jako zhuštěný, kvalitativní čas, jako čisté „trvání“, jakýmsi argumentačním základem¹⁵⁰ pro všechny následující úvahy.

Zajímavá je pro nás zejména „pohybovost“ vědomí, což je koncept, který nalézáme zejména u pozdního Nietzscheho a u raného Bergsona.¹⁵¹ Pokusíme-li se hovořit za oba autory, můžeme říci, že pocity, city a myšlenky jsou samy o sobě čistým

148 Viz naše pojednání o Nietzscheově spisu O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním v první části této práce.

149 O iluzi „já“ a přidružených problémech viz např. NIETZSCHE, Friedrich. *Ranní červánky: myšlenky o morálních předsudcích*. Praha: Aurora, 2004. Str. 76-87.

150 Vysloveným v Eseji o bezprostředních datech vědomí, viz shrnutí v první části naší práce.

151 Oba autoři patrně čerpali ze stejného myšlenkového „podhoubí“. Nietzscheovy poznámky k tématu pocházejí z let 1887-1888 (NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 809-811. Str. 427-429.), Bergsonův Esej o bezprostředních datech vědomí poprvé vychází v roce 1889.

U obou autorů nacházíme nápadně podobné formulace. Srov. „Compared with music all communication by words is shameless; words dilute and brutalize; words depersonalize; words make the uncommon common.“ (NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 810. Str. 428.) a „Krátké slovo s obrysy velmi přesnými, slovo brutální, které nahromaduje to, co je stálého, společného a tudíž neosobního v dojmech lidstva, rozdrucuje, nebo aspoň zakrývá jemné a prchavé dojmy našeho individuálního vědomí.“ (BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 76. Zvýraznil H. B.).

Nietzsche i Bergson se nechávají inspirovat výzkumy Charlese Féré, které prokazovaly souvislost počítu se svalovým napětím (BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 32.) a původ mezilidské sympatie v psychomotorické sugesci (NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 809. Str. 428.).

časovým průběhem, specifickým kontinuálním pohybem. Tento virtuální pohyb má i svůj fyziologický ekvivalent – dochází k bezděčným tělesným změnám od pouze vnitřních, neznatelných, až po viditelné pohyby končetin, výraznou mimiku apod. Tělesné pohyby a změny jsou jakýmsi překladem vnitřního života do jazyka vnějšku, který má ale shodný vyjadřovací prostředek – rytmus.

Jsou-li slova příliš obecná a neživá, aby komunikovala vnitřní dění v člověku, pomocí rytmické sugesce a pohybové sympatie můžeme „zpětně stopovat“¹⁵² lidskou myšlenku či cit (a snad se nějakým způsobem naladit i na mimolidské entity). Hudebnost jakožto kompetence k rytmické sympatii¹⁵³ se stává zásadní schopností komunikace.¹⁵⁴ Hudba, sugerující „rytmy života a dechu“¹⁵⁵ je pak komunikací v silném slova smyslu.

3.3.2. Myšlení v dualismech

Nietzschovo a Bergsonovo uvažování je myšlením v protikladech, dualismech, diferencích (na rozdíl od Schopenhauerova předpokladu Vůle jako privilegovaného „bytí o sobě“, od něž se vše ostatní odvozuje). Zásadním Nietzschovým dualismem v jeho teorii umění je již popisovaná dvojice klam – pravda, která postupně přechází ve trojici klam, předstírající objektivní pravdu – dobrá vůle k životodárnému klamu – „prázdná“ pravda. Jako analogickou diferencí můžeme u Bergsona vnímat rozdělení „fabulační funkce“ a „tvůrčí emoce“ (či „intuice“) z knihy *Dva zdroje morálky a náboženství*. Tyto dvě tendence podle Bergsona pronikají kulturním životem lidstva, mají vliv na vznik a podobu morálky, náboženství, mýtů, v neposlední řadě i umění. První z nich je statická, bytostně konzervativní, vede k ustavení závazných a

152 NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 809. Str. 428.

153 Tj. schopnost pronikat do světa interakcí živých entit, který je především světem (a střetem) singulárních projevů. Těmi jsou jednoduché, leč principiálně nevyčerpatelné akty a tendence - pohyby, rytmy, gesta.

154 Myšlenka předpokládá představu „panrytmického“ univerza, v němž jsou „vnější“ i „vnitřní“ rytmy všeho druhu navzájem „propustné“. To je v rozporu se způsobem uvažování o hudbě jako o autonomním, v sobě uzavřeném času, viz např. EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Str. 194-195.

155 BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. Str. 71.

„uklidňujících“ pravidel a narativů ve společnosti.¹⁵⁶ Druhá tendence je dynamická, tvůrčí, jistým způsobem „mystická“, pozorná k životu jako objevování (se) nového.¹⁵⁷

Zdrojem fabulační funkce je instinkt (resp. náhrada instinktu¹⁵⁸), který se snaží zachovat život na jeho již dosažené úrovni, udržet „status quo“. Podobně u Nietzscheho je instinkt prvkem, který „přeje životu“. ¹⁵⁹ Bergsonova triáda instinkt – (kontemplativní, statický) intelekt – (dynamická, tvůrčí) intuice¹⁶⁰ by mohla být dalším ekvivalentem pro Nietzscheovu trojitou „diferenci pravdivosti“. Mohli bychom uvádět další protikladné dvojice či trojice (např. Nietzscheovu metaforu hořkého, ale účinného léku a sladkého opiátu, příp. alkoholu a opia¹⁶¹), vyhovující Bergsonovu i Nietzscheovu myšlení. Zdá se však, že všechny tyto difference jsou jen různým vyjádřením základního „vitalistického“ dualismu „služba životu – omezování života“. Ten lze ještě rozvinout do triády „omezování života – udržování života – překračování života“.

„Biocentrickou“ Nietzscheovu perspektivu z pozdních poznámek považujeme za užitečný interpretační klíč, aplikovatelný i v rámci Bergsonova myšlení. Svět je ve své hloubi vzájemným bojem, prostupováním či synergií rytmických center či intenzit síly. Za takových podmínek nemá představa „hudby jako vyjádření povahy reality“ příliš smysl. „Vyjádření“ evokuje nezúčastněné inteligibilní předání informace, „povaha“ zní stále ještě příliš staticky. Větu je třeba reformulovat spíše do podoby „hudebnost jako živel sugesce a stupňování života“. Nietzscheovo i Bergsonovo myšlení obsahují motiv (ne-li přímo apel) života jako sebe-překonávání, tvůrčího prolamování již dosažených harmonií, expanze a otevřenosti událostem, které jsou nemožné, dokud se nestanou.¹⁶²

156 Fabulační funkce je „obránná reakce přírody proti všemu ve výkonu intelektu, co by mohlo sklíčovat jedince a rozkládat společnost“ (BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 148.).

157 K přehledné charakteristice těchto dvou tendencí viz CHUDÝ, Tomáš. *Myšlenkový svět „Dvou zdrojů“* in BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 257.

158 BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 134.

159 Srov. LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofie zakázaného vědění: Friedrich Nietzsche a černé stránky myšlení*. Praha: Academia, 2013. Str. 37-39.

160 BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 48-49.

161 Viz zdánlivě tematicky irelevantní paragraf „Nebezpečí vegetariánů“ in NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996. § 145. Str. 130.

162 Srov. Vladimir Jankélévitch o novém vitalismu či biologismu, který nevnímá přírodní dění jako pouhý materiál či mechanismus. Tento směr myšlení někdy mluví jazykem převzatým z estetiky či teorie umění. „Život‘ už pro něj [pro tento směr myšlení] není v základu statickou ‚existencí‘ organismu, který se snaží zachovat své fyziologické bytí pomocí výživy a zajistit pokračování svého druhu rozmnožováním. Duševní trvání [durée spirituelle] živé individuality s více nebo méně jasným vědomím inklinuje nejen k vlastnímu zachování, ale zároveň

Nietzsche a Bergson překonávají omezující „romantismus“ pojetí umění jako extatického setkání s „pravdou světa“. Umění sice otevírá oči k bdělému, spontánnímu nazření proměnlivého světa, zároveň je ale máme k tomu, abychom „nezahynuli na pravdu“.¹⁶³ Hudba nás zbavuje „obranných mechanismů“ vědomí, čímž rozbíjí ustrnulé, schematické „filtry“ našeho prožívání. Zároveň nás ale činí náchylnými přijmout „každý klam“. Tento dualismus je neredukovatelný, ale nakonec vlastně nikoli zásadní – umění totiž není pouhým nosičem „informace s pravdivostní hodnotou“, nýbrž gestem, konkrétním psychofyzickým projevem. A to projevem života v silném smyslu.

k *překročení* svého vlastního bytí, jehož vývoj je nepřetržitým tryskáním nepředvídatelných forem a, užijeme-li frazeologii současných uměnověd, brilantním výtvozem živoucí myšlenky. Tuto druhou tendenci v dnešní době reprezentují zejména Nietzsche a Bergson.“ (JANKÉLÉVITCH, Vladimír. *Deux philosophes de la vie: Bergson, Guyau* in *Premieres et dernieres pages*. Paris: Éditions du Seuil, 1994. Str. 18-19. Zvýraznil H. B. Překlad M. Ch.).

163 NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 822. Str. 435.

4. ZÁVĚR: META-DUALISMUS

Dvě části naší práce jsou vyznačením dvou základní úběžníky, které nalézáme v Nietzsche a Bergsonově myšlení o hudbě a umění. Ty jsme nazvali romantickou a post-romantickou (vitalistickou) tendencí. U Arthura Schopenhauera k tomuto rozdělení nedochází – autor naplňuje pouze romantickou tendenci. Tato jednoduitost je v souladu se Schopenhauerovým přístupem ve filosofii obecně, kdy předpokládá statickou, výlučnou „věc o sobě“ (Vůli) jako základ reality. Nietzsche a Bergson jsou naopak přirozeně dualističtí. Jejich představou skutečnosti je spíše dehierarchizovaný proud nastávání, který není vyčerpávajícím způsobem definovatelný, ale jehož proměny je možné „lokalizovat“ ve vzájemném působení protichůdných živlů, v „prostoru“ mezi vyostřenými protiklady. Rozdíl romantické a post-romantické tendence je jim pak jakýmsi meta-dualismem.

Romantickou tendenci je možné charakterizovat pojmy jako privilegovanost, čistota, hierarchičnost, kodifikovanost. Začneme-li od posledního z konceptů, můžeme si všimnout, že ve chvíli, kdy se pojednávání autoři vyjadřují o hudbě jako o kodifikované struktuře (umělecký druh či skladba v ustálené formě), uvažují většinou „romanticky“. Hudba se pak na základě svého zvláštního ustrojení a díky tomu, že je dílem (v teoriích explicitně nebo implicitně přítomného) génia stává výlučným „prostředím“, schopným bezprostředně vyjádřit hlubinný, autentický moment skutečnosti. Zjednodušeně řečeno, v různé míře zůstává u pojednávajících autorů představa hudby jako vhodné formy pro specifický obsah, kterým je určitá (byť mimoracionální) „pravda“ světa.

Pomineme-li silně romantizující koncepci Arthura Schopenhauera, typickým projevem romantické tendence je např. představa „svobodného ducha“ („člověka budoucnosti“) u Nietzscheho nebo hierarchizace uměleckých druhů u Bergsona. Takovým momentem je i představa „čisté hudby“, nezkalené vizuálními či jazykovými obsahy, přítomná u všech tří autorů.

Post-romantická či vitalistická tendence přináší zásadní destabilizaci oddělených sfér, jakými jsou (ještě u Schopenhauera) subjekt a objekt, podstata a jev, uměleckost a racionalita, pravda a klam. Nietzsche a Bergson dospívají k představě decentralizovaného, „propustného“ univerza rytmů a intenzit. V tomto světě neplatí stabilní zákonitosti, ale proměnlivé, mnohotvárné tendence. Jedná se o svět živlů, sil

pronikajících (ve slabém či silném smyslu) fenomény. Hudba se v Nietzscheově a Bergsonově pojetí mění spíše v živel hudebnosti. Jejími charakteristikami jsou nestabilita, radikální procesualnost, rozšířené vědomí přítomnosti, bdělost vůči nastávání, kontinuita ostrých změn.¹⁶⁴ Hudebnost vynalézá a okamžitě reformuluje, ničí a buduje v jediném okamžiku, je vitálním řádem, který nezná prázdno, negaci. Je to pohyb neustálé deteritorializace.¹⁶⁵

Překonává-li post-romantická tendence obtíže pojetí romantického, v němž se výlučné postavení hudby může snadno překlomit do její bezvýznamnosti, přináší s sebou vlastní problematický aspekt. Tím je (jaksi zrcadlově) vágnost, „všudypřítomnost“ hudebnosti v „pan-rytmickém“ univerzu. To ubírá popisu hudby a umění vůbec na explikační síle. Umění již není onou téměř posvátnou, těžko dostupnou sférou „ryzí skutečnosti“, nyní je však (jakožto univerzální „umělecký pud“) zdrojem vzníkání nových forem na všech úrovních dynamického dění světa,¹⁶⁶ je náhle všude a nikde. Je zřejmé, že romantická ani post-romantická tendence neobstojí sama o sobě. Smysl dávají pouze dohromady jako vyostřené póly, jako krajní situace, mezi nimiž je ovšem prostor svobody. Hudba či hudebnost jako mnohoznačný fenomén v Nietzscheově a Bergsonově filosofii je děním právě v tomto nevyčerpatelném „někde mezi“, vyměřeném námi popsanou dualitou. Hudba se tak může blížit matematické struktuře, vyjádření citového průběhu, či třeba čarovnému zaříkávání.

Pojednali jsme o hudbě v různých podobách a kontextech v myšlení Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho a Henriho Bergsona. Hudba představuje ve všech případech zvláštní „vpád“ mimo-lidské síly do vědomí posluchače, které si podmaňuje. U Schopenhauera je „mimo-lidskost“ hudby skutečná – hudba je jakýmsi reprezentantem sil, které člověka přesahují, ať už je to hierarchie přírody nebo metafyzická realita Vůle. Pro Nietzscheho a Bergsona je hudba (resp. hudebnost) v některých podobách také v jistém smyslu nad-individuální realitou, avšak zůstává

164 Nietzsche ovšem v opojení, tj. v hudebním naladění připouští i extrémní klid pocitu vystupňované moci (NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968. § 799. Str. 420.).

165 Viz DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010. Str. 338-342.

166 Viz původ jazyka v uměleckém pudu v Nietzscheově spisu *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním, vznikání nového aktivitou univerzálního „tvořivého vědomí“* v Bergsonových *Dvou zdrojích morálky a náboženství* či otázku, „*zda umění v jistém smyslu nepředcházelo přírodě?*“ (BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994. Str. 19.).

zcela „pozemským“ živlem, vnitřní kvalitou věcí okolo nás. Hudebnost zároveň prochází naším myšlením, cítěním i komunikací s druhými – alespoň v okamžicích sympatizujícího, otevřeného, spontánního postoje ke světu. V Nietzschevě a Bergsonově filosofii hudby se rozbor mísí s apelem.

5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

- BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994.
- BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad, 2002.
- BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad, 2007.
- BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003.
- BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993.
- CIORAN, Emil Michel. *Nástin úpadku*. Olomouc: Votobia, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974)*. Praha: Herrmann & synové, 2010.
- DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010.
- DUBSKÝ, Ivan. *O Nietzschevi*. Praha: Revolver Revue, 2016.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimír. *Music and the ineffable*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimír. *Premieres et dernieres pages*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Délský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*. Praha: Herrmann & synové, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich a KOUBOVÁ, Věra, ed. *Dionýské dithyramby a jiné básně = Dionysos-Dithyramben und andere Gedichte*. Praha: Aurora, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Filosofie v tragickém období Řeků*. Olomouc: Votobia, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Lidské, příliš lidské: kniha pro svobodné duchy*. Praha: OIKOYMENH, 2010-. Sv. I. a II.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: OIKOYMENH, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Praha: OIKOYMENH, 2010.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Olomouc: Votobia, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich a ROREITNER, Robert, ed. *Rané texty o hudbě a řeči*. Praha: OIKOYMENH, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ranní červánky: myšlenky o morálních předsudcích*. Praha: Aurora, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc: Votobia, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga a paralipomena: malé filosofické spisy. 2. svazek*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2011.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997-. Sv. I. a II.

Sekundární literatura

- ČERNÝ, Václav. *Ideové kořeny současného umění: Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha: O. Girgal, 1929.
- KAUFMANN, Walter. *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- KOUBA, Pavel. *Nietzsche: filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006.
- LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofie zakázaného vědění: Friedrich Nietzsche a černé stránky myšlení*. Praha: Academia, 2013.
- NOVÁK, Aleš, ed. *Nietzsche a (ne)přátelé*. Praha: Togga, 2015.
- ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představivosti a smíchu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008.
- ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času: (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005.
- THURNHER, Rainer, RÖD, Wolfgang a SCHMIDINGER, Heinrich. *Filosofie 19. a 20. století. III, Filosofie života a filosofie existence*. Praha: OIKOYMENH, 2009.